الشعر والغموض ولغـة المجاز

دراسة نـقدية في لغة الشعر

د . أحمد محمد المعتوق

الأستاذ المشارك بقسم الدراسات الإسلامية والعربية

جامعة الملك فهد للبترول والمعادن ـ الظهران

ملخص البحث

الغموض صفة إ ابية لازمة الشعر الراقي ، لأن لغة الشعر قائمة أساسها وجوهرها على الـاز، والـاز ركن أساسي من أركان البلاغة والفن ، وهو مبـ بطبيعته على الاتساع والعدول عن ا ألوف من الأنساق اللغوية إ غ ا ألوف منها ، وعلى اوز منطق اللغة ا تعارف عليه. وإذاً فلا بد أن يكون غامضاً ، وأن يكون غموضه دالاً على فن وإبداع.

هذا هو ما تسعى هذه الدراسة لإثباته أو الوصول إليه ، وذلك من خلال التحليل النظري والبحث مفهوم الشعر و طبيعة بناء لغته ، مفهوم الـاز وطبيعة تكوينه اللغوي وعلاقته بعملية الإبداع الفـ ودخوله كعنصر جوهري تكوين البنية الداخلية للنص الشعري. و إحداث التفاعلات ا سببة للغموض هذا النص.

إن الكشف عن هذا ا انب الفـ من شأنه أن يكون سبباً إعادة النظر كثـ من النصوص

الشعرية العربية ال يساء الظن تقدير قيمتها الإبداعية بدعوى الغموض. وهذا بدوره يفضي إ ا زيد من التفاعل ا ثمر مع التجارب الشعرية الراقية وزيادة الاستفادة ا فيها من عناصر الفن والفكر والإبداع. وهكذا تبقى للشعر العر مكانته ، ويبقى له دوره الواسع ا ؤثر عملية البناء والتطوير ا ضاري.

* * *

تقديم

يرى عدد من نقادنا العرب القدامى والنقاد ا دثا على حد سواء بأن الشعر ا يد أو ا الص البديع غامض بطبيعته، أو أن الغموض مقوم من مقوماته لا حدثاً عارضاً فيه، وأنه الوقت نفســـه مصدر من أهم مصادر الإ اء وا ذب والتأث فيه،[١] ذلك لأنه، كما يرى بعضهم، يعتمد لغته و طبيعة تكوينه على الـ از أو أن الـ از عنصر أساسي جوهري بنائه،[٢] و ا كان الـ از يعـ التوسع والتجاوز دود اللغة الوضعية ا عروفة وا روج على ا عتاد من نظمها وصورها الدلالية ا ألوفة والتحول من ا باشرة وا وضوعية التعب عن الأشياء وعن علاقاتا إ التخييل والإشارة والرمز، فلابد أن يكون الشعر هكذا.

ويعرف الشعر من جانب آخر بأنه كلام بليغ، وأن طرق البلاغة كث ة ولكنها كلها تعود بنحو أو بآخر إ أصل واحد، وهو الـ از، فالكناية والاستعارة والتورية والتمثيل والإشارة والرمز والتلميح كلها تعد من طرق الـ از ووسائله .[٣] وهذه الطرق بعيدة لغتها عن ا طاب العقلي أو ا نطقي ا باشر، بل إن لغتها كث من الأحوال خفية ا رامي غامضة تتطلب القدرة على الغوص والكشف والتخيل والاستيحاء والاختراق . وبناء على ذلك أصبح الغموض صفة ملازمة للشعر ما دام هذا الشعر قائماً على الـ از بكل ما ارتبط به واندرج ت مسماه، وإن اختلفت نسبة ا لازمة ذه الصفة أو اختلفت أبعادها وتباين مداها . وهذا مله يعـ ، كما هو

بين، أن فهمنا للعلاقة الوثيقة بين الشعر ولغة المجاز يمكن أن يكون طريقاً من طرق تفسير ظاهرة الغموض في الشعر .

إن ظاهرة الغموض في الشعر لا يمكن في الواقع تفسيرها بكل أبعادها وملابساتها بمجرد فهم العلاقة بين الشعر نفسه ولغة المجاز، لأن هذه الظاهرة آثارها وأسبابها المرتبطة بالشاعر وثقافته وإمكانياته الذهنية وحالاته النفسية والشعورية . كما أن لها ارتباطاتها بمضمون التجربة الشعرية ومستواها الفني أو الإبداعي وبصياغتها أو ببنائية اللغة فيها وبظروفها الزمانية والمكانية، وبالمتلقي وموقفه النفسي أو الشخصي من الشاعر ومن النص الشعري ذاته .. وهكذا .. إلا أن ارتباطها بالاستعمال المجازي للغة يعد في الحقيقة سبباً جوهرياً، لأنه ارتباط بالقاعدة الأساسية التي تنطلق منها التجربة الشعرية وتتجسد فيها . مع أن هذا الارتباط يبقى غائباً عن أذهان الكثيرين ممن يسارعون إلى الحكم على التجارب الشعرية بالخصوصية المطلقة أو الإبهام والتعقيد أو الغموض المغلق، ولاسيما في واقعنا الراهن . حيث يتصدر الساحة الأدبية في عالمنا العربي عنوة أو قسراً بعض المتشاعرين أو بعض شعراء الاتجاه الميتافيزيقي المتطرف بقصائدهم البالغة التعقيد المفعمة بالرموز الصوفية المغلقة والأساطير القديمة البعيدة والتراكيب الذاتية الملتوية، وحيث يهيمن من جانب آخر الهاجس العلمي ويتراجع الإقبال على التجارب الأدبية الراقية وفنون الإبداع البلاغي عامة ويقل الوعي بحقيقة المجاز، رغم ما للمجاز نفسه من دور أساسي كبير فيما نمارس من أنشطة لغوية في مجالات حياتنا المختلفة بالإضافة إلى علاقته الوثيقة بالشعر وتجاربه .

وتحت تأثير هذه الظروف وهذا التذبذب الفكري والصراع الحضاري والاضطراب الثقافي الذي يشهده واقعنا العربي يزداد الإعراض عن التواصل مع النتاجات الأدبية الراقية ولاسيما الشعرية منها، والنتاجات الشعرية الحديثة بصورة

أخص . حيث يسود الغموض غالب هذه النتاجات، ويتخذ هذا الغموض ذريعة للعزوف عنها بل عن الشعر ختلف فنونه وعلى اختلاف مراحله ومذاهبه بنحو عام، ولاشك أن الضعف اللغوي ا تفشي الذي جاء نتيجة حتمية للواقع الثقا وا مر ا تخلف قد ساعد على هذا العزوف .

إن عزوف القارئ العر عن قراءة الشعر يشكل بلاشك ظاهرة خط ة، ا آثارها السلبية العميقة على ثقافة ا يل وعلى لغته وذوقه الف ووعيه القومي وا ضاري، لأنها تفضي إ انفصاله عما ب أن تتوثق علاقة ا يل ا اضر والأجيال القادمة به، على اعتباره جزءاً رئيساً مهما من تراثنا الأد الرفيع الذي يستمد منه أصالته وقاعدته الأو الإبداع الف والأد ا تميز، وعلى اعتباره مرآة صادقة تتجسد فيها روح الأمة ووعيها و اليات ذوقها اللغوي والبلاغي وحضورها الشعوري وباعثاً لامتداد هذه الروح وزيادة هذا الوعي وهذا الذوق والشعور ارتقاء وتوهجاً ..

من هذا ا نطلق تنشأ ضرورة البحث أسباب ظاهرة الغموض الشعر العر والسعي لتحليلها ومعا ة تلف جوانبها، وإذا كانت هناك دراسات قد ثت بعض أسباب هذه الظاهرة فإن قضية ارتباطها با از ما زالت تاجة إ نظرة متأملة خاصة ا ا من أ ية متميزة و ا ا من أبعاد مؤثرة يستوف ثها .

إن التعرف على طبيعة لغة ا از وعلى مدى ارتباط هذه اللغة بظاهرة الغموض الشعر ضوء الظروف الراهنة ا أش إ خطورتها يعد بلا شك وسيلة من وسائل ا د من التأث ات السلبية ذه الظاهرة على متلقي الشعر، والعمل من خلال ذلك على توثيق علاقة القارئ العر بالتجارب الشعرية البليغة الراقية على اختلاف مراحلها، والتفاعل مع هذه التجارب بنحو يضمن استمرارية التواصل

ا ضاري والإبداع الف ا ثمر .

حول مفهوم الشعر:

الشعر عا من الفن يصعب وصفه و ديده، وملكة سحرية ليس من السهل معرفة كنهها ولا إدراك كل أبعادها ولا طرح تعريف دد ثابت جامع مانع ا، (٤) فلمعرفة ما الشعر على حد تعب (رومان ياكبسون)Roman Jacobson : « ينبغي لنا إذا أردنا ديد هذا ا فهوم أن نعارضه ا هو ليس شعراً . إلا أن تعي ما ليس شعراً، ليس اليوم، بالأمر السهل » . (٥) وإذا نعسر أو صعب ديد ما ليس شعراً فلابد أن يكون ديد الشعر أو معناه هو الآخر أمراً صعباً.

لقد عرفوا للشعر بأنه: اكاة للطبيعة، وأنه عا ا يال ا طلق، وبعد عن الواقع، أو بعد عن النثر، أو نقيض النثر وضده.. وقال عنه دعـاة الشعر ا الص بأنه « نفحة سحرية » كما وصفه (بودل) بأنه « ضرب من الكشف ».. (٦) وهذه التعريفات أو الأوصاف كلها لا تبعد عن كونا تصورات عامة منبئة غي وافعها عن التسليم بصعوبة إ اد تعريف دد جامع مانع للشعر، بل إنا غامضة غموض حقيقة الشعر نفسه، وإن بقيت كهالات مضيئة تدور حوله .

و يكن التسليم بصعوبة طرح تعريف و قاطع دد للشعر ديد على النقد، فحـ أرسطو نفسه، كما يقول (موريس بورا) Maurice Bowra د تعريفاً كافياً للشعر، (٧) وما طرحه النقاد على مرور الزمن من تعريفات له ما هي الواقع إلا أنواع من ا رص أو التخم وضروب متباينة من التصور خاضعة غالبها إن تكن كلها للأمزجة والثقافات والا اهات الفلسفية والتحولات ا ضارية ا ختلفة . وإن كان كن القول بأن هذه التعريفات تبعد معظمها و أوضح

وأقرب صورها عن النظر إ الشعر كونه إدراك لطبيعة العا و قائق الكون إدراكاً فطناً متميزاً والتعب عن هذا الإدراك بكلام منمق بليغ مؤثر يسمو ستواه على الكلام العادي . أو كونه مرآة تدور وتدور لتعكس علاقة الشاعر بالكون وبالبشر وأحداثهم، ورؤيته النافذة الكاشفة الطا ة ا ستشرفة لآفاق ا مال كل مظاهر الوجود من حوله . أو أنه بعبارة أخرى شيء مركب غ موجود الطبيعة، وأسلوب كن من خلاله تصوير مظاهر الأشياء ا سوسة والتعب عن سلوك البشر وأحداث الكون بلغة ساحرة مؤثرة. [٨]

و تلف نقادنا العرب القدامى عن غ هم تباين آرائهم الشعر وتعريفاتم له . فقد تعددت ديداتم واختلفت مفاهيمهم حوله باختلاف مذاهبهم الفلسفية وأمزجتهم وثقافاتم واهتماماتم ا عرفية . فمنهم من قدم فيه اللفظ على ا ع والصياغة على الفكرة والشكل على ا ضمون وقاس الكلام ا يترك شكله ونسيج لفظه من تأث ات النفس وإحساس با مال، فعرف الشعر بأنه كما جاء على لسان ا احظ: « صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير »[٩] أو بأنه نوع من الكلام موقع موزون متناسق الأجزاء، متخ اللفظ، رصـ العبارة، سهل ا أخذ، حيوي الصورة . [١٠]وإن اوز حدود ذلك، فهو تعب عن حركات النفس وانفعالاتا ونوع من ا اكاة أو الكلام ا خيل الذي (تذعن له النفس فتنبسط عن أمور وتنقبض عن أمور من غ روية وفكر واختيار وتنفعل له انفعالاً نفسانياً غ فكري، سواء كان ا قول مصدقاً به أو غ مصدق) [١١].

وقد أكد كث من الشعراء العرب آنذاك كما تفيد مل تعليقاتم وإشاراتم على ما أكد عليه الشعراء والنقاد الشكليون الروس وغ هم بعد عدة قرون [١٢] من أ ية التجسيد بنية النص الشعري وصياغته اللفظية ا ارجية، فافترضوا أن تكون

ألفاظ الشعر وعباراته الأسماع كالصـــور الأبصار، أي أن تكون كما قال البحتري:

وكأنــا والسمع معقــود بنا وجــه الحبيب بــدا لعــين ــبه [١٣]

وهذا بطبيعة الحال يستلزم كما يوحي بيت البحتري نفسه أيضاً أن يكون المعول على ما تحدثه الصورة المجسدة الألفاظ المصوغة من لذة ومتعة إيحائية وصوتية ومن تفاعل وتأثير قوي مباشر النفس كما أشار إلى ذلك أبو الطيب المتنبي قوله:

وأسمع من ألفاظه اللغة التي يلذ بها سمعي ولو ضمنت شتمي [١٤]

وفي الوقت الذي نرى فيه هذه الفئة من النقاد والشعراء تؤكد على أهمية الإيقاع وعلى البنية الخارجية للنص الشعري وحركة اللغة الفنية وإيحاءاتها التصويرية فيه، نرى فئة أخرى منهم توجه اهتماماً كبيراً لمضمون النص الشعري وتقدم المعنى على اللفظ، وتقيس الكلام بما يعود به على العقل من متعة ومعرفة وثقافة فكرية، فتصور الشعر على (أنه قوة نفسية تعين العقل عملية الإدراك والتفكير وتمكنه من التعرف على الواقع والتعريف به حدود الحس والتجريد)، وإن كانت هذه تفرض أن يكون ذلك ضمن تشكيل خيالي وإطار لغوي متناسب متناسق موقع موزون، حيث تشترط أن يجمع الشعر بين ما يقبله العقل والفكر وبين ما يستسيغه الذوق العام ويدركه الحس معاً. [١٥]

ورغم تباين الآراء واختلاف الأدباء والنقاد على مر العصور حول مفهوم الشعر فإن الشعر يبقى أبسط صوره وأقرب معانيه المتصورة موهبة ذاتية متميزة، قوامها العاطفة المرهفة والذوق الحساس البارع والفكر النافذ والعقل المتوهج والخيال الخصب والبصيرة الثاقبة، واللغة المعبرة الموحية الثرية الآسرة . موهبة تنمى بالتفكير وتصهر بالتجربة وتصقل بالمعرفة وتغذى بالإحساس وتبلور وتطور بالممارسة، فتتحول

إ طاقة عالية من الفن وا لق والإبداع، وقدرة خارقة على النفاذ والتنبؤ وا دس والاستلهام وا ذب والتأث والتغي . تبقي هذه الطاقة صاحبهـا توهج دائم وحضور متواصل وتفاعل مستمر مع كل ما يط به، و تأمل وشوق إ الارتباط قائق الكون وتطلع إ اوز العوائق والقيود وإ البحث والكشف والعطاء.

تنمو هذه القدرة أو الطاقة وتتبلور حيث تتوفر عوامل هذا النمو وأسبابه، فتمكن صاحبها (الشاعر) من رؤية ما لا يُرى، والشعور ا لا يشعر به الناس. كما يقول ا عجميون العرب. (١٦) وإدراك ما لا كنهم إدراكه والغوص والنفاذ إ حيث لا يتمكنوا من الغوص فيه أو النفاذ إليه ومن استكناه ما يستطيعوا الوصول إ قراره .

وقد يصل هذا الشاعر إ درجة من الشفافية والتوهج وا ضور والنفاذ والتغلغل والبحث أو التحليق عا ه اللامنظور وكونه الرحب ا متد، يستشرف ويدرك معها من خلجات النفس وخفايا الأسرار ودقائق الأمور ما لا يدركه أو يعرفه سائر الناس فيسمونه، ويضعون له رمزاً معيناً من لغتهم للدلالة عليه، أو يتعارفون على لفظ أو تركيب أو نسق لغوي مع يش ون به إليه ..

إن الكون واسع تد ا دود، والنفس الإنسانية عميقة مترامية الأبعاد، والشاعر ا ق بفكره النافذ وبص ته الثاقبة وخياله ا صب ونظره البعيد حائم جوال تد البصر، دائم الإ ار هذا الكون، متطلع إ تأويل أسراره وتفس تفاعلاته، ودائم الغوص أعماق النفس البشرية، متشوق إ الكشف عن عوا ها وغرائزها ونوازعها وآفاقها ا هولة . فهو يستشرف العا من حوله، ويس غوره، ويتغلغل أعماقه وينصهر فيه بعمق وقوة، ليتحسس ويستشف.. د بصره إ ا ستقبل البعيد ليتنبأ ويتوقع، وليكشف عما لا يبصره أو يسمعه أو يلمسه غ ه، ينفذ إ الزمان اللا

دود ليكشف، كما يعـ أدونيس: « عن الإمكان، أو الاحتمال، أي عن ا ستقبل وا ستقبل لا حد له » (١٧) كل ذلك واللغة بكل ما حوزتا من عناصر وما طاقتها من إمكانيات مرآته الـ تعكس و اكي وتصور و سد و كي، و هره الذي يقرب به كل ما أعماق نفسه وفكره وآفاق خياله من أبعاد .

الشاعر واللغة :

إن اللغة بكل ما تشتمل عليه من ألفاظ وصيغ وتراكيب ومعان ثابتة قائمة أو كنة أو تملة أو غـ تمله هي الأداة الـ يـ ز بها الشاعر كل ما يكتشفه ويستشعره ويتنبأ به، فهي بالنسبة له « بنية العـا ا ارجي بأ عـ ـه أو مرآة هذا العا » . (١٨) ولذلك فهو دائم البحث عما كنه من جعل هذا العا متسعاً رحباً مستوعباً لعا ه الداخلي ا اص متوافقاً معه، موازياً له عمقه وامتداده، سداً لكل حقائقه، معـ اً عنه بصدق وأمانة وحيوية وصفاء ووفاء .

إن الشاعر ا ق، كما يشـ (باشيلار) لا يريد أن يصف عا ه الذي يراه أو سه ويستشعر به وصفاً فلسفياً بلغة تصورية، ولا يريد أن يسمح لنا بأن نفكر هذا العا ، وإ ا يريد أن سده لنا بلغة تأثـ ية غـ عادية، تسمح لنا بأن نراه يا و سه يتحرك . (١٩)فبذلك يتمكن من بث نبوءته وحدسه وشحنات أحاسيسه، ويتمكن بالتا من أداء رسالته بإخلاص، و قق أهدافه الإبداع والكشف والتغيـ وا ذب والتأثـ وإحداث ا شاركة الوجدانية فهومها الواسع ا شع ا تبلور .

ينثر هذا الشاعر ت هره الدقيق الفاحص كل ما زونه من ألفاظ اللغة وصيغها وعناصرها الأخرى، لينتقي منها بعفوية وحذق ومهارة آن واحد ما يتلاءم

مع رؤاه وأخيلته وينسجم مع معانيه وصوره وإشعاعات فكره وخلجات وجدانه وكل ما يستشعر أو يستشف. فإن تسعفه هذه الألفاظ والصيغ والعناصر وتل حاجته، سخر حاسته اللغوية وتعامل معها وكأنا كائنات حية تتناسل وتنمو وتتكاثر وتتطور . فشقق وولد منها ألفاظاً وصيغاً وعناصر جديدة شابة متوهجة، أو نفخ فيها من روحه وبعثها بأرواح أخرى حية فاعلة نشطة، أو أفرغها من معانيها التقليدية ا ألوفة وشحنها عان ودلالات وإ اءات متنوعة أخرى، أو زاوج بينها عناق بب وألبسها حللاً تلفة من خياله، وجعل لأصواتا وحروفها وحركات الإعراب فيها ظلالاً موحية وألواناً وإشعاعات نابضة وإضاءات عاكسة ثرية، وا ذ من تعانقها و انسها أو الفها عباراته ا بتكرة ومن تلافي أصواتا و اور حروفها وانعكاسات أجراسها و وجات ظلا ا وسائل لتحقيق أهدافه .. وهكذا تتفجر طاقات اللغة الكامنة ا فية ب يديه، وتتبلور وتتوالد وتتكاثر عناصرها، وتسخر هذه العناصر طيعة مرنة رسم صوره و لية إبداعاته . وبذه الكيفية من التعامل مع اللغة تكون ا عادلة الشعرية « استكشافاً دائماً لعا الكلمة، واستكشافاً دائماً للوجود عن طريق الكلمة » . كما يع أحد الدارس . (٢٠)

وألفاظ اللغة قد لا تضيق عن نقل ما مكنون نفس الشاعر ووجدانه وخياله من حيث الكم، ولكنها تضيق من حيث النوع والتركيب والصياغة وقابلية التجسيد والتلوين الإ ائي . فقد لا د اللغة رغم ثرائها واختلاف صيغها ووفرة ألفاظها وتراكيبها ما يتلاءم مع دقائق معانيه وشوارد أخيلته وصوره ورؤاه البعيدة ا كثفة ومشاعره وعوا ه الذاتية الفريدة، فيسخر قدراته ا بدعة ليفك ا صار ا عجمي أو السياج الوضعي ا ضروب من حوله . ويتحرر من القيود ال فرضتها الذهنيات الاجتماعية إنشاء السياقات والصلات اللغوية ب ا فردات، ويعمد إ ابتكار سياقات جديدة وإ إنشاء علائق متميزة وارتباطات يمة غ مستهلكة ب عناصر

اللغة المختلفة، يتفرد بها عن بقية أفراد الجماعة اللغوية . وهكذا يطوع الشاعر اللغة ويصبها ويخضعها لنظامه الخاص بشكل الوسائل الممكنة، ونكون له لغة خاصة داخل لغته العامة، تتسع له بحسب ما تسعفه براعته وذائقته اللغوية المميزة وتمليه عليه عاطفته الجياشة الطامحة وتنساق إليه روحه الشفافة الشاعرة، إذ هي المحكم الأول في إنشاء وبلورة وتشكيل هذه اللغة.

إن الشاعر كما يعبر الدكتور إبراهيم أنيس « كالطائر الطليق يحلق في سماء من الخيال وينشد الحرية في فنه، فلا يسمح لقيود اللغة أن تلزمه حداً معيناً لا يتعداه، بل يلتمس التخلص من تلك القيود كلما سنحت له الفرص . فهو في أثناء نظمه لا يكاد يفكر في قيود التعابير إلا بقدر ما يخدم تلك التعابير أغراضه الفنية ... هو كالطائر المغرد ينتقل من فنن إلى فنن حراً طليقاً، ويقتطف من الصور والأخيلة ما يحلو له، وما يحقق رغبته الفنية ويشبعها، فلا غرابة إذن أن نرى في ترتيب كلماته أمراً غير مألوف أو معهود » [٢١]

إن الشاعر وهو ينطلق باللغة إلى آفاقه الرحبة الواسعة ويصعد بها إلى سماء خياله يفجر طاقاتها الكامنة ويلبسها من فنه أثواباً جديدة تغنيها وتجدد في حياتها، يرتجل ألفاظاً ويبتدع عبارات ويبتكر تراكيب ويشحن ألفاظاً قديمة منها بمعان وإيحاءات وظلال لم تكن موجودة، معتبراً ذلك جزءاً من فنه وعملاً تكتمل به متعته . إنه كما يقول (هربرت ريد) H. Read: « ينطلق إلى العمل من وحدة عاطفية، وهذه الوحدة تكتسي بما يمكن أن يسمى بالصورة اللغوية الداخلية . ولكي يظل الشاعر مخلصاً لهذه الصورة اللغوية الداخلية فلا بد له من أن يخترع الكلمات وأن يبدع الصور وأن يتلاعب بمعاني الألفاظ ويوسع في نطاقها » . [٢٢]

والشاعر الحقيقي في الحقيقة يبدع الصور ويخترع الكلمات ويشكل وينوع في ابتكار العلائق الجديدة بينها ويغير العناصر الوضعية من لغته لا من أجل أن تنفسح أمامه

القدرة على البوح باختلاجات الذات أو سيد ما ي بالوحدة العاطفية ال ينطلق منها فحسب، وإ ا ليمارس كذلك عمله بناء اللغة، حيث تصبح اللغة الشعرية لديه كما سبقت الإشارة غاية ذاتا وليست رد وسيلة كما هي لدى الآخرين. وليست رد مادة بناء، كما الرخام بالنسبة للنحات كما يعـ (رومان جاكوبسون) [٢٣]: « إن اختراع الشاعر للكلمات والصيغ والرموز وابتكاره لعلائق جديدة فاعلة بينها وب العناصر الأخـ ـرى الثابتة يعد كما أشرنا، وكما يعـ الرمزيون تكويناً للغة لغة » . [٢٤]و هذه اللغة ا ديدة ال يكونا تتجلى أصالته باستفادته من التراث والإضافة إليه .

من ب الوسائل ا يوية الفاعلة ال يعمد إليها الشاعر ت عناصر لغته ا ديدة ا اصة واختراع صيغه وكلماته وتنويعها وتلوينها وإخصابا وتوسيع نطاقها تلك الطرق البلاغية ال عل من عناصر اللغة وصيغها ا وضوعة نفسها مادة مرنة متطورة دائمة التجدد والتوسع والتلون حيث تستثمر كل شحناتا الدلالية الكامنة فيها، و لق لرموزها وعلاقاتا القائمة أبعاداً إشارية موحية وأضواء تدة مشعة، موازية اتساعها وانطلاقها و ررها عا الشاعر وأحاسيسه ورؤاه وانفعالاته وأفكاره . إن الشاعر يعمد إ كل ما أتيح له من طرق البلاغة وفنون البديع والبيان، وإ كل ما تد إليه ا يال ويستسيغه الذوق وتتمثله الروح البشرية من سبل للتواصل ا باشر وغ ا باشر. وللبلاغة ال يستثمر الشاعر الفنان إمكانياتا وطاقاتا الفياضة طرقها ا تعددة ا تنوعة ا تفرعة وفنونا ا ختلفة، غ أن الكث من هذه الطرق والوسائل والفنون تقوم توسعها و إ از التواصل اللفظي ونواحي التجسيد والتمثيل والإ اء الشعري ال يسعى الشاعر لاستغلا ا على أساس لغوي وف حيوي بارز متميز، وذلك هو (ا از) .

لغة المجاز :

(المجاز) الأصل هو ما أريد به غير المعنى الموضوع له في أصل اللغة ومقياس العرف. وبعبارة عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١هـ) [٢٥]« كل كلمة أريد بها غير ما وقعت له في وضع واضعها لملاحظة بين الثاني والأول فهي مجاز. وإن شئت قلت ؛ كل كلمة جزت بها ما وقعت له في وضع الواضع إلى ما لم توضع له من غير أن تستأنف فيها وضعاً لملاحظة بين ما تجوز بها إليه وبين أصلها الذي وضعت له في وضعها فهي مجاز ». ومعنى الملاحظة أو العلاقة بين المراد الثاني والمراد الأول الموضوع للفظ عند الجرجاني هو أن الكلمة « تستند في الجملة إلى غير هذا الذي تريده بها الآن » . وإن كان هذا يقوى ويضعف ويضيق ويتسع .

ومهما يكن فالمجاز وفق التعريفات السابقة الذكر يعني إزالة العنصر اللفظي عن موضعه الأصلي المعروف في أصل اللغة والانتقال به إلى موضع آخر جديد غير مألوف . أو لنقل كما يقول الجرجاني نفسه في عبارة أخرى: إن التجاوز والعدول « باللفظ عما يوجبه أصل اللغة، وصف بأنه مجاز على معنى أنهم جازوا به موضعه الأصلي أو جاز هو مكانه الذي وضع فيه أولاً » [٢٦]

وهذا التجاوز أو العدول أو الانتقال الذي يعبر به عن المجاز لا يكون بالكلمة المفردة فحسب . وإنما يتسع ما يسمى منه في البلاغة العربية بالمجاز العقلي والمجاز المركب إلى التجاوز والعدول أو الانتقال بالجمل والتراكيب والعلاقات اللغوية فيها أيضاً . فمثلما نتجاوز بلفظ (الأسد) مثلاً، لنطلقه على الجريء أو القوي الشجاع، وننقل لفظ (الكرسي) إلى معنى المنصب والوظيفة. نقول: « جرى النهر »، والجريان للماء وليس النهر، ونقول: « جرى نهر الحياة »، والنهر لجريان الماء وليس الحياة، ونقول: « تحدث الكتاب »، والمتحدث هو مؤلفه أو مؤلفيه . و« نوقشت الورقة ». والمناقش هو كاتب بحث أو مقال له. كما نضع لفظة (الماء) في تراكيب مختلفة نربطها فيها بمعان وعلاقات متباينة كلها خارجة عن المعنى الأصلي مجاوزة له،

فنقول: « ماء الصبا »، و« ماء ا ياة »، و « أراق ماء وجهه »، ع أذل نفسه، إذ ليس الوجه ماء يراق. ونقول: « عادت ا ياه إ اريها » أي إ أوضاعها وعلاقاتا الطبيعية . وهكذا فإن « كل لة أخرجت ا كم ا فاد با عن موضوعه العقل لضرب من التأويل فهي از » . (٢٧)

وقد نتعدى ما ذكر من النقل والعدول وا وح والتحول الدلا ، سواء كان الألفاظ أو ا مل والتراكيب، فنتجوز عن ا از با از . كما يع البلاغيون العرب، أي « عل ا از ا أخوذ عن ا قيقة ثابة ا قيقة بالنسبة إ از آخر فنتجوز با از الأول عن الثا لعلاقة بينهما » . (٢٨) فنقول: « ركبت البحر فطار إ ا بيب » . فا ركوب هنا هو السفينة وليس البحر، وقد جعلته مطية على و ا از . ونسبت ذه ا طية الط ان ازاً، لأنا لا تط .

ونتمكن من الاستمرار إعمال هذا التجوز واضع الاعتبار ما يربط ا ع ا ديد ا قصود با ع الأصلي للفظ أو العبارة، فنقول بدلاً من « أمطرت السماء مطراً أو ماء مثلاً: أمطرت السماء نباتاً »، لكون ا طر سبباً وجود النبات، ونتخذ من هذا الاستعمال ا ازي ازاً آخر، فنقول: « أمطرت السماء عطوراً أو ذهباً ». لكون النبات سبباً وجود العطور و ا صول على ا ال الذي يشترى به الذهب، وبالتا قد نتعدى ذلك أكثر فأكثر، فنقول: « أمطرت السماء حريراً وقصوراً »، لأن الذهب مال ، وهو سبب إ اد ا رير و بناء القصور. ونقول: « أنبت الغيث عصافراً وظلاً ؛ لأن هطول الغيث يترتب عليه أو يلازمه وينتج عنه وجود النبات والشجر الضليل، ووجود النبات والظل والثمر يكون سبباً أن تتنادى العصافر وتتكاثر فتملأ ا قول ... وهكذا نتجاوز بالألفاظ والصياغات والعلاقات اللغوية حدودها الوضعية ا قيقية إ ازية، وا ازية إ ازية أخرى بنحو لا يكاد

يصل إ   ناية .

هذه ا ركة ا ستمرة أو الوظيفة اللغوية ا يوية للمجاز هي ال   جعلت البلاغي   العرب   ا قيقة يعتـ ونه (امتداداً أو اتساعاً أو عبوراً)، حيث تد هذا الـاز باللغة ويكسب ألفاظها وصيغها وعباراتا أبعاداً دلالية وإ ائية متجددة و علها خلق وتناسل وتكاثر مستمر ويعـ با إ   آفاق متسعة لا تعرف ا دود . وهذا التجدد والانبثاق والتدفق الذي دثه الـاز   اللغة و دد به حيويتها هو الذي جعلهم أيضاً يعدونه نوعاً من (الابتكار أو الابتداع والاختراع) ؛ [٢٩] حيث تتجسد فيه أو من خلاله صور ا لق اللغوي وا يا   الفـ   الثري ا ديد اللامتناهي.

والـاز با عا   والصور والصفات السابقة الذكر عند البلاغيـ   العرب القدامى يقابل   ا قيقة ما أطلق عليه (جان كوهن) وغـ ه من النقاد الغربيـ   ا دثـ   ألفاظ (الانزياح والا راف والعدول وإعادة البناء). [٣٠] و اذي بشكل أو بآخر ما عناه الأسلوبيون من مفهوم « الاتساع » ؛ حيث (تكون إمكانية التعدد الدلا   للفظ أو التركيب اللغوي الواحد، وتكون « خيبة الانتظار »، كما يعـ   (رومان جاكوبسون)، وتكون مفاجأة ا تلقي   ا   ينتظر أو يتوقع أو يألف من العناصر الدلالية، وحيث   رق القانون اللغوي الاجتماعي ا ألوف الذي يقول: أن لكل دال مدلوله ا اص، وتتعدى اللفظة وظيفتها ا رجعية وتتجاوز دلالتها الأو   أو دلالتها الذاتية الوضعية إ   دلالات أخرى قد يصعب حصرها . وتكون مهمتها الأو   ليس الشرح والتحديد فقط، وإ ا الإســقاط والإيــحاء با عـ   وتسمية الشيء   ا يتولد عنه) [٣١]

ووفقاً ذا ا فهوم كن أن تندرج   لة من   اسن الكلام وطرق البلاغة ا همة ال   عرفها النقاد والبلغاء العرب، كالتشبيه والاستعارة والإشارة والتمثيل والكناية[٣٢]

وغ ذلك ت مسمى الاز، كما تقدم القول مستهل هذا البحث ؛[٣٣] ذلك لأن هذه الطرق وافعها مظاهر للاتساع والامتداد والعدول الكلام والانتقال والعبور بألفاظه وصيغه وتراكيبه من حقائقها ودلالاتا الوضعية ا ددة إ عا أو عوا غ متناهية من الدلالات والعلاقات . يقول ابن رشيق الق وا : « ما عدا ا قائق من يع الألفاظ يكن مُحَالاً مَحْضَاً فهو از ؛ لاحتماله وجوه التأويل، فصار التشبيه والاستعارة وغ ا من اسن الكلام داخلة ت الاز .» [٣٤]

وقد حدد عبد ا بن مسلم ابن قتيبة كتابه مشكل القرآن الأبواب ا ندرجة ت الاز بقوله: « للعرب الازات الكلام، ومعناها طرق القول ومآخذه. ففيها الاستعارة، والتمثيل، والقلب، والتقد ، والتأخ ، وا ذف، والتكرار، والإخفاء، والإظهار ، والتعريض، والكناية، و اطبة الواحد اطبة ا ميع، وا ميع خطاب الواحد، وا ميع خطاب الاثن ، والقصد بلفظ ا صوص ع العموم، وبلفظ العموم ع ا صوص .. » .[٣٥]

ولو حققنا معا هذه الأقسام لوجدنا أن الاستعارة، كما عرفها البلاغيون وجاءت على لسان أ هلال العسكري (ت ٣٩٥هـ) مثلاً، هي: « نقل العبارة عن موضع استعما ا أصل اللغة إ غ ه لغرض، وذلك الغرض إما أن يكون شرح ا ع وفضل الإبانة عنه، أو تأكيده، وا بالغة فيه، أو الإشارة إليه بالقليل من اللفظ، أو س الغرض الذي ي ز فيه » [٣٦]. وبذا التحديد تصبح الاستعارة نوعاً من الاز، إن تكن الاز نفسه، كما أنا حقيقة تكوينها وأصلها تشبيه حذف أحد طرفيه . وهي وفقاً ذا التعريف كن أن تتضمن كلاً من التأكيد وا بالغة والإشارة وغ ها أيضاً، أو أن هذه الطرق كن أن تعد من بعض وسائلها وغاياتا الوقت ذاته..

فإذا قلنا: « ضحكت الأرض »، فإنا نكون قد نقلنا الدلالة عن موضعها

الأصلي وأسندنا الضحك إ ما لا يتوقع منه الضحك على ا قيقة أصلاً . وبالغناء ومثلنا أو شبهنا الأرض بالإنسان، وأشرنا إ نبات الأرض وزينتها وحسنها بذا النبات أو أوحينا بذلك، ونكون كذلك قد أكدنا هذه الزينة وهذا ا سن وعمقنا ذلك نفس ا تلقي، حيث أوحينا بكلمة (ضحكت) بأبعد وأوسع وأ ل ا كن أن نوحيه أو ندلل عليه من ال الأرض وحسنها وروعتها بكلمة (أنبتت) أو كلمة (تزينت) مثلاً . بل أننا كنينا أيضاً، حيث أشرنا إ ما يلازم ضحك الأرض وإنباتا وحسنها من البهجة والسرور والفرح والأنس با... وهكذا نكون بالفعل قد عنا هذه الاستعارة الـ ققت أصلاً باستعمال اللفظ غ موضعه الأصلي أو إسناد الفعل إ ما لا يسند عرف اللغة الوضعية إليه بـ كل من: ا بالغة، والتوكيد، والإشارة، والإ اء، أو الإ اء والتشبيه، والكناية أيضاً.. [٣٧]

ونتيجة ا تقدم ذكره، و ا يترتب على حركة الـاز ختلف طرفه من إثراء لغوي وإبداع تعب ي ف ، فقد عد هذا الـاز عند كث من علماء البلاغة العرب من أعظم قواعد علم البيان ومن مهمات علومه، بل أعظمها على الإطلاق، كما يرى بن زة العلوي (ت ٧٤٥هـ) ؛ (لأن سر البيان وجوهره لا يظهر إلا باستعمال الـازات الرشيقة والإغراق لطائفه ا ميلة الرائقة وأسراره الدقيقة كالاستعارة، والكناية، والتمثيل، وغ ها من أنواع الـاز، وكلما كان الـاز أوقع فالفصاحة والبلاغة أعلى وأرفع .). [٣٨] و ذا كان الـاز أبلغ من ا قيقة، وكان، كما ينص ابن الأث : « أو بالاستعمال من ا قيقة باب الـفصاحة والبلاغة ؛ لأنه لو يكن كذلك لكانت ا قيقة الـ هي الأصل أو منه، حيث هو فرع عليها، وليس الأمر كذلك، لأنه قد ثبت و قق أن فائدة الكلام ا طا هو إثبات الغرض ا قصود نفس السامع بالتخييل والتصوير، حـ يكاد ينظر إليه عياناً . » [٣٩]

ويوضح لنا عبد القاهر ا رجا بعد مصادقته على ما ذكر وتأكيده على الإ اع بأن « الاز أبداً أبلغ من ا قيقة »، يوضح بنحو أكثر عمقاً ودقة و ليلاً العلة ذلك بقوله:

« ونعلم أن كل نوع مرغوب وأن النفس دائماً تبحث عن ا في وذلك طلباً للمعرفة والعلم، أليس الإغراء يكون بعض الكشف دون الكشف كله، أليس التلويح دون التصريح و الإشارة دون العبارة تلفظاً، لذلك فلن يكون هناك شوق إ الشيء مع كمال العلم به. ولا كمال ا هل، بل إذا علم من وجه شوق ذلك الوجه إ الآخر، فتتعاقب الآلام واللذات ويكون الشعور بتلك الآلام واللذات أ ، وعند هذا فالتعب با قيقة يفيد العلم، والتعب بلوازم الشيء الذي هو الاز لا يفيد العلم بالتمام، فيحصل دغدغة نفسانية، فكان الاز ألطف وأبلغ من ا قيقة ».(٤٠)

وإذن فإن من لة الأسباب ا همة ال جعلت الاز ألطف وأبلغ من ا قيقة هذه الدغدغة النفسانية والتأث الروحا الذي يستو على ا تلقي مع التعب الازي البديع، وهذه اللذة أو هذا ا هد اللذيذ الساحر الذي يواجهه البحث عن خفايا وأسرار هذا التعب أو صوره الدقيقة وآفاقه ا توارية نتيجة لا رافه عن معناه الوضعي ا ألوف، الراحة وا تعة ال تغمره بعد الكشف عن هذه ا فايا وهذه الأسرار والصور والآفاق . وال من شأنا أن تزيد وتتضاعف كلما كانت ا فايا أدق وألطف وأبعد وكانت ا اولة ا بذولة صيلها أصعب ؛ ذلك لأنك ، كما يقرر ا رجا نفسه « استحققت الأجرة على الغوص وإخراج الدر، لأن الدر كان بك، واكتسى شرفه من شرفك، ولكن ا كان الوصول إليه صعباً وطلبه عس اً، رزفت ذلك وجب أن زل لك ويكـ صنيعك » .(٤١)

عندما يصف واصف ا رأة على و ا قيقة بأنا واسعة العين فإنه يع ملة

عن صفة واحدة فقط . ولكنه عندما يستعمل المجاز ويصفها بأنها (غزالة)، ويقول: « رأيت غزالة، وعانقت غزالة، أو سامرت غزالة، فإنه هنا لا يشير بلفظة (غزالة) إلى سعة أو جمال عينيها فحسب، لأن لفظة (غزالة) تتسع للإشارة إلى كل ما يتصف به هذا الحيوان من نواحي الجمال: كضمور البطن، ورهافة القوام، ورشاقة الحركة، وخفة العدو، وروعة الالتفات، وغير ذلك من الصفات . هذا بالإضافة إلى جمال العينين ، وبذلك يكون هذا الواصف قد اختصر ألفاظاً أو جملاً في لفظة واحدة ..

ومثل ذلك يكون الحال عندما ينعت متكلم رجلاً على سبيل الحقيقة بأنه « ذائع الصيت » أو أنه « رفيع الشأن ». فإنه يكون قد عبر عن صفة واحدة بجملة، بينما يتمكن هذا المتكلم نفسه من التعبير بكلمة مجازية مفردة واحدة عن هذه الصفة وصفات أخرى غيرها وهي كلمة (نجم) ، إذ أنه عندما يقول: « نجم أطل علينا مرابعنا » ويقصد هذا الرجل المنعوت نفسه، يكون قد أشار إلى رفعته وشموخه وعلو شأنه وذيوع صيته وجمال صورته وإشراقه وبعد أثره . لأن هذه الصفات كلها مرتبطة بـ (النجم) جارية عليه . وهكذا يكون هذا المتكلم باستعمال هذا التعبير المجازي قد اختصر الكلام وصفاه من فضول القول، وكثف المعنى وأكده وأبعد المرمى وعظمه، وجعل الوصول إليه محتاجاً إلى التدقيق والتأمل والفطنة وبعد النظر ورهافة الحس ، وعلى قدر الجهد الذي يبذل في طلبه سيكون الثواب. وهذا هو ما يجعل التعبيرات المجازية البديعة المبتكرة البعيدة فخمة المعاني رائعة موجبة للمتعة واللذة.

هذا الاختصار وهذا التكثيف والتركيز والتوسع والإبعاد في المرمى الناتج عن استعمال المجاز والذي اعتبره الناقد الفرنسي (هنري موريبه) [٤٢]« لعبة فكرية لذيذة في حد ذاتها »، هو الذي يؤدي إلى غموض المعنى أو خفائه ويفرض على المتلقي جهداً معيناً للكشف عنه والعثور عليه أو معرفة أبعاده وسبر أغواره، فيكون بهذا

الكشف وهذا الوصول بعدها، كما يقول (موريه) نفسه ـ قد استحق الثواب وحظي بلذته الأخرى . وهذه اللذة تكون على قدر قيمة ا ع ا كتشف ومكانته أو فخامته، كما يع ا رجا ، والاز البديع ا بتكر بطبيعته يفخم ا ع ويعظمه .

يقول ا رجا : « واعلم أن الذي ذكرت لك الاز هناك من أن من شأنه أن يفخم عليه ا ع و دث فيه النباهة قائم لك مثله ههنا، فليس يشتبه على عاقل أن ليس حال ا ع وموقعه قوله: فنام ليلي و لى ي، كحاله وموقعه إذا أنت تركت الاز وقلت: فنمت ليلي و لى ي . كما يكن ا ال قولك: رأيت أسدا، كا ال : رأيت رجلا كالأسد ... وإن أردت أن تزداد للأمر تبياناً فانظر إ بيت الفرزدق:

مى إذا اخترط السيوف نساءنا ضرب تطـ ـ له السواعـد أرعـل

وإ رونقه ومائه وإ ما عليه من الطلاوة ارجع إ الذي هو ا قيقة وقل: مى إذا اخترط السيوف نساءنا، بضرب تط له السواعد أرعل، اس حالك هل ترى ا كنت تراه شيئا . وهذا الضرب من الاز على حدته ك من كنوز البلاغة ومادة الشاعر ا فلق والكاتب البليغ الإبداع والإحـسان، والاتساع طريق البيان . » (٤٣)

يترتب على هذا التصور، كما هو واضح القول: بأن الكلمة أو العبارة حالة إمكانية اوز معناها ا قيقي أو علاقتها الوضعية إ إ اءات ومعان وعلاقات وأبعاد ازية متعددة، ينبغي عدم ديد أي من هذه ا عا بالنسبة أو الإضافة أو الارتباط بأداة التشبيه أو بأية قرينة لفظية معينة . لأن هذا التحديد أو التقييد يربطها ع واحد، و ردها من الدلالة على ا عا الأخرى ا مكنة . كما أشرنا إ ذلك من قبل، فعندما يقال مثلاً: « أسداً رأيت » عن رجل يراد مدحـه، غ ه عندما يقال:

« رأيت شجاعاً كالأسد »، أو يقال: « رأيت الرجل أسداً في مهابته أو في قوته و مه و وخه... ». فكلمة (أسد) وحدها، دون هذا التحديد قابلة لأن تجمع هذه المعاني كلها وغيرها من معاني القوة والسطوة والبطش والقدرة والنفوذ والجرأة والهيبة، وما إلى ذلك من صفات . وهذا هو الواقع ما جعل كثيراً من النقاد العرب القدامى يقللون من أهمية ذكر القرينة اللفظية المباشرة الدالة على تحديد المعنى المراد في حال استعمال المجازي، ويفضلون أن تترك للموقف ومقتضى الحال، أو يعولون على السياق الكلامي الذي يقرب المراد، أو يخفيه ويلطفه و ينعه على غير البارع الحاذق الفطن من المتلقين .

إن القول بتقدم المجاز على الحقيقة والاعتقاد في تفخيمه للمعنى وإثرائه وبعد تأثيره لم يكن مقصوراً على نقادنا العرب القدامى أو على معظمهم على الأقل، وإنما هو اعتقاد كان سائداً بين كثير من النقاد الرومانتيكيين وهو غالب لدى معظم النقاد المعاصرين بنحو عام، بل أن هناك منهم من يبالغ نوعاً ما فيقرر ما قرره بعض نقادنا ولغويينا، وهو « أن المجاز هو الأصل وليس الفرع، والقاعدة وليس الاستثناء، وأن اللغة الأولى هي اللغة المجازية التي لم تكن تقوم على طبيعة الأشياء بل كانت كلها صور تحول الجمادات إلى كائنات حية ». [٤٤] ولذلك كان المجاز بما يمتلك من هذه الطاقات والإمكانيات في بث الروح وبعث الحيوية والحركة في الأشياء أداة لتجسيد دقائق الفكر وأسرار النفس الباطنة وكوامن الوجدان الخفية وبث الحركة والحياة والحيوية فيها وتصويرها بمختلف زواياها وأبعادها الظاهرة والداخلية المستترة بلغة مصفاة تختزل الأشياء و تختصر المسافات و تجعل المعنى مكثفاً مكتنزاً و تحول الأحلام إلى يقظة، و تجعل غير المرئي قابلاً للرؤية وغير الممكن قابلاً للإمكان والتصديق . وهكذا يكون المجاز بطرقه المختلفة وفقاً لهذا المفهوم مصدراً أساسياً للصور الشعرية التي يكشف عنها الشاعر المبدع من خلال مخيلته ومظهراً لها، ووسيلة لتحويلها إلى موضوعات

ومضاه نرى فيها انعكاساً لشخصيته وتعب اً عن روعة إبداعه . (٤٥)

وهذا التصور فيقة الاز، هو الذي جعله وثيق الصلة بلغة الشعر مفهوم النقد ا ديث . بل جعله منطلقاً أساسياً مهماً ا ديث عن اللغة الشعرية . إن « احتفال النقد ا ديث بالاز »، كما ينتهي أحد الدارس لقضية الاز، « إ ا كان احتفالاً باللغة الشعرية ال لا تطابق إلا ذاتا، اللغة ا سهدة ال تاحها عاصفة النفي، تطيل الاغتراب ويتناءى با ا زار وهي تتطلع إ مع فوق ا ع على أجنحة ا يال، وتقتنص اليقظة طريق الأحلام . » (٤٦)

وجدير بالتنبيه إ أننا عندما نتحدث عن الاز هنا وعن مكانته وفاعليته ووثاقة صلته بالإبداع الشعري واللغوي والبيا الف بنحو عام، لا نع الاز على إطلاقه أو بكل مستوياته. فهناك من الازات ما تكون قد استهلكت واستنفذت أبعادها الدلالية، أو ولت دلالاتا مع مرور الزمن وطول الاستعمال إ دلالات حقيقية، لذلك فالاستعمال الازي كما يفيد (ريفات): لا يكون كل أحواله ذا خاصية أسلوبية، بل إن ة كث اً من الازات لا تتوفر على أثر أسلو فتندرج ضمن الاستعمال العادي وا بتذل، (٤٧)وإذا رأينا من نقادنا العرب القدامى من يصرح فيوهم بإرادة عموم الاز، فإنه ا فيقة يريد عموم بديع وغريب الاز وليس كل الاز . فا رجا الذي رأيناه يقرر مثلاً بأن « الاز أبدا أبلغ من ا فيقة » يستدرك بعد ذلك فيقول: « ولا يغرنك من أمره أنك ترى الرجل يقول: أتى الشوق إ لقائك، وسار ا ن إ رؤيتك، وأفدم بلدك حق على إنسان، وأشباه ذلك ا ده لسعته وشهرته ري رى ا فيقة ال لا يشكل أمرها، فليس هو كذلك أبدا، بل يدق ويلطف ح تنع مثله إلا على الشاعر ا فلق، والكاتب البليغ، وح يأتيك بالبدعة تعرفها، والنادرة تأنق ا. » (٤٨)

المجاز ولغة الشاعر :

بناء على ما تقدم ذكره من مكانة الـ از وأ يته وما يؤدي إليه استعماله من تكثيف للمع وتأكيده وتفخيمه وإثرائه وتعميقه وزيادة تأث ه أصبح الـ از بكل ما ينحدر عنه وينطوي ته ويرجع إليه من طرق وفنون وفروع الوسيلة ا همة ال يعتمد عليها الشاعر ا بدع بناء لغته الشعرية ا اصة، والطريق الذي يرتقي من خلاله بذه اللغة إ عا ها البيا الساحر ا ث ، والأداة ال يصور با أحاسيسه وما استكن وجدانه وأعماق نفسه و سد با مداركه ورؤاه ويعلن عن نبوءاته وتطلعاته . حيث لا يتيح له كل ذلك ويسمح به غ الـ از . الـ از يدخل دخولاً أولياً، كما يقول العلوي : [٤٩]« وله مدخل عظيم، وهو أحق بالاستعمال باب الفصاحة والبلاغة ؛ « لأنه جوهر الكلام ا طا الذي » إ ا يكون لإثبات الغرض ا قصود نفس السامع، و كنه نفسه على جهة التخيل والتصور ح يكاد ينظر إليه عياناً »

يقول ابن الأث (ت ٦٣٧هـ): « وأعجب ما العبارة الـ ازية أنا تنقل السامع عن خلقه الطبيعي بعض الأحوال ح أنا ليسمح با البخيل ويشجع با ا بان و كم با الطائش ا تسرع، و د ا خاطب با عند اعها نشوة كنشوة ا مر، ح إذا قطع عنه ذلك الكلام أفاق وندم على ما كان منه من بذل مال أو ترك عقوبة أو إقدام على أمر مهول . وهذا هو رى السحر ا لال ا ستغ عن إلقاء العصا وا بال » .[٥٠]

يتخذ الشاعر (الـ از) إذن كوسيلة للتوسع والتجسيد والتفخيم والتأكيد وا طاب با يئة ا تحركة والصورة ا رسومة ا ية ا ؤثرة بدلاً من ا طاب ا باشر ا دود التأث ، كما يتخذه وسيلة للشحن والتكثيف ا عا مقابل اختزال الألفاظ، حيث البلاغة تكمن هذا التكثيف وهذا الاختزال، « فكلما كانت معا الكلام أكثر، ومدلولات ألفاظه أ ، كان أحســـن »، كما يقول ابن أ ا ديد (ت ٦٥٥هـ)، « و ذا قيل خ الكلام ما قل ودل ؛ فإذا كان أصل ا سن معلولاً

لأصل الدلالة، وحينئذ يتم إشباع ا ملة، لأن ا عا إذا كثرت وكانت الألفاظ تفي بالتعب عنها، احتيج بالضرورة إ أن يكون الشعر متضمناً ضروباً من الإشارة وأنواعاً من الإ اءات والتنبيهات، فكان فيه غموض، كما قال البحتري:

والشعر ح تكفي إشارته وليس با ذر طولت خطبه [٥١]

وضروب الإشارة وأنواع الإ اءات وطرق التلميح كلها بعض مظاهر الا از كما تب من قبل . وإذاً فبالا از ينطلق الشاعر باللغة من آفاقها ا ألوفة ا دودة إ عا التواصل الروحي والتفاعل الشعوري أو الوجدا اللا دود . وهو قد يبالغ ويغا أحياناً ا اذه هذه الوسيلة، و مح ذلك حيث مح به العاطفة و لق به ا يال، ويوغل حيث توغل وتتعمق لديه التجربة وتبحر الروح آفاقها الرحبة الواسعة والا از وسيلته ، يطاوعه ويتسع له مهما امتدت آفاق روحه واتسع خياله ، حـ ا ى من لا س ثل إحساسه ولا يدرك أبعاد ربته وحه هذا الاتساع إلغازاً وانغلاقاً، أو عبثاً وتطاولاً على اللغة، ور ا اعتـ ذلك دليلاً على القصور والعجز والإخفاق أو العبث، ولكن من يدرك معـ الشعر ويعرف طبيعة لغته الا ازية ا رة الطليقة وامتدادها وطبيعة التكثيف والشحن ا عنوي لا د ذلك غرابة ولا مغالاة ولا شذوذاً وإ ا يدرك أن ذلك من طبيعة لغة الشعر، ليس الشعر ا ديث ا يد وحده، وإ ا بديع الشعر القد أيضاً، كما وجدنا ابن أ ا ديد والبحتري يشـ ان إ ذلك .

لقد ا ذ الشعراء العرب القدامى الا از كإحدى الطاقات الفعالة العظيمة الكامنة اللغة وسيلة للانطلاق بلغتهم من أطرها ا عجمية ا دودة وقوانينها ا وضوعة الثابتة إ عا ها ا يوي اللا دود ؛ إ الآفاق الـ كن أن تتسع لعوا الإنسان الداخلية وهواجسه ومسارات تفكـ ه وخوا شعوره وانفعالات نفسه البعيدة

العميقة الشاسعة، وتتسع لتطورات الأحداث وتغ ات الأمزجة والأطوار و ولات الأزمان والأغراض والأذواق . فأخذوا كلمة البحر على سبيل ا ثال و اوزوا با معناها ا تعارف عليه ب عامة أهل اللغة إ معان أخرى عديدة تلفة متكاثرة، وتوسعوا استخدامها مع مرور الزمن واتساع البحر نفسه .

أطلقوا كلمة (البحر) ـ بالإضافة إ دلالتها ا سية ا عروفة ـ على الرجل الكر ، وعلى ا ّنك القوي، وعلى العا الغزير العلم وا عرفة، وعلى ا ليم الرحب الصدر، كما أطلقوها على ا كان الواسع ا متد، وعلى الدم الغزير أو العميق، وعلى البطن العظيمة، وعلى الفرس السريع، وعلى ا اء ا ا . و يكتفوا بذلك وإ ا راحوا يشتقون من هذه الكلمة ألفاظاً وصيغاً عديدة . فقالوا: « استبحر لسانه، أي اتسع له القول، واستبحر ا اء العذب، أي أصبحت ملوحته كملوحة البحر، وقالوا: تبحر العلم، وهو متبحر علم كذا أي متضلع منه، ودم را ، أي أسود كسواد عمق البحر ». (٥٢)

وجاء الشعراء والأدباء العرب ا دثون فساروا على نج أسلافهم التوسع معا الكلمة نفسها (البحر)، كما توسعوا غ ها عن طريق ا از، فأضافوا إ معانيها ومدلولاتا القد ة معان ومدلولات جديدة، تلازم البحر حقيقته أو تلازم صفة من صفاته أو أثراً من آثاره . وإن اختلفت ظاهرها عن ا دلول الأصلي للكلمة . فا ذوا من كلمة (البحر) رمزاً للغربة، والضياع، والوحشة، والتشرد، والصخب، والغضب، وا وف ، والرهبة، والثورة، والدمار، وا وت، والرحيل، وا جران، والبعد، والفراق . كما ا ذوا منها رمزاً للأصل وا تد، وللثروة، واللقاء، وا رية، والتأمل، وا يبة، والفن الساحر، وا ب الآسر، وا مال الأخاذ...

كل هذه ا عا وثيقة الصلة بالبحر ملازمة له و ا يبعثه الفكر من خواطر

ويتركه النفس من آثار نظر الشاعر البعيد النظر الواسع ا يال العميق الرؤية، ور ا نظر كل من اثله التجربة ويشاركه الإحساس والتصور والشعور ا رهف أيضاً، ولكنها قد تكون غريبة مدهشة، ور ا نافرة خارجة عن حد ا عقول نظر ا تحدث العادي باللغة ؛ إذ لا وجود ذهن هذا الأخ الغالب إلا للمع ا عجمي الأصلي للكلمة. ولا يعرف ا إلا وظيفتها الذهنية العقلية . أما وظيفتها الشعورية والإ ائية فهي غائبة أو بعيدة عن إدراكه، ولذلك فهو لا يتمكن من تصور العلاقات ا فية ب معناها وا عا أو ا دلولات ا ازية الأخرى ا ستحدثة ا بتكرة من قبل الشاعر، لأنه لا تلك ما تلكه الشاعر من شفافية ومن نفاذ الإحساس وبعد ا يال وقدرة على التحليل وا قارنة والربط ولا يتعامل ويتفاعل مع اللغة كما يتعامل ويتفاعل معها الشاعر .

وبناء على ما تقدم فلا يُستغرب أن يقرأ ا تحدث العادي باللغة نصاً شعرياً استخدمت فيه كلمة (البحر) بأحد ا عا ا ازية ا ذكورة أو ببعضها فيتردد أو يتح فهمه، أو يلتبس عليه ا فهوم ويتعقد، ف فض النص، ويتهم هله الشاعر بالتطاول على اللغة أو بالعجز والقصور فيها . بينما رج الشاعر حقيقة الأمر عن نطاق الاستخدام ا ازي ا شروع ونظام الانزياح والاتساع الذي يرتكز عليه بناء لغته الشعرية ا اصة .

إن ا از، كما سبق القول، اتساع وانزياح وعبور و اوز لا حدود له، و ا از كل شيء جائز كن . ولو كان ا از كذباً ـ كما يصرح ابن الأث « لكان أكثر كلامنا باطلاً ؛ لأننا نقول: نَبَت البَقْلُ، وطالت الشجرة، وأينعت الثمرة، وأقام ا بل، ورخُصَ السعر، ونقول: كان هذا الفعل منك وقت كذا، والفعل يكن وإ ا يكون، ونقول: كان ا ، وكان ع حدث، وا قبل كل شيء، وقال قول

ا عز وجل: (فوجَدَا فيها جِدَاراً يريدُ أن ينقض فأقامه). لو قلنا ننكر هذا كيف تقول جدار رأيته على شفا انهيار ؟ د بداً من أن يقول: يهم أن يَنْقَض، أو يكاد، أو يقارب، فإن فعل فقد جعله فاعلاً، ولا أحسبه يصل إ هذا ا ع شيء من ألسنة العجم إلا ثل هذه الألفاظ . » (٥٣)

وإذا كان المجاز اتساع بلا حدود وانزياح و اوز وعدول، وكان العدول يع كما يع أحد الدارس : « خرقاً نالية الوضع والعرف على مستوى كل من اللغة والعرف الأد » (٥٤)فإنه يصبح من غ ا ستغرب ولا ا ستنكر من الشاعر أن يستخدم كلمة (البحر) السابقة الذكر مثلاً، لا ل يد بها معناها ا عجمي ا ألوف، ولا مع واحداً دداً من معانيها الأخرى ا رتبطة، وإ ا ليختزل فيها لة من هذه ا عا ويتخذ منها رمزاً موحياً يش به إ تداعيات ثرية متعددة الأبعاد متجذرة مترامية الأطراف . يترك للقارئ الفطن ا تذوق استشفافها و « يبقي نفس السامع تتسع الظن وا ساب فيها »، كما يع نافدنا القد على و ما رأينا، ويعطيه فرصة للحدس والتفك وإبعاد النظر والتصور، ا يصقل فر ته و صب خياله ويرفق إحساسه .

إننا لا نستطيع مثلاً أن نقطع ديد ا ع الذي قصده ا تن استعارته ح شبه دوحه بالبحر فقال:

فلم أر مثلي من مشى البحر مثله ولا رجلاً قامت تعانقه الأسد (٥٥)

هل أراد ا تن أن يصف هذا ا مدوح بشدة الكرم أو بعظم ا لم وسعة الصدر، أو بغزارة العلم وا عرفة أو با نكة والشجاعة . هذه ا دلولات المجازية لكلمة (البحر) كلها كانت مألوفة ب عامة أهل الأدب عصره، وقد يكون أرادها كلها بالفعل، ولا مانع من أن يكون قد أراد معان أخرى غ ها، كا يبة والرهبة أو ا هابة

والعظمة، وإن تكن مشهورة، لاسيما وأن السياق الشعري البيت لا نع من ذلك. فقد شبهه بالأسد أيضاً، وهذا التشبيه يرشح بدوره إرادة مثل هذه ا عا . وهكذا يكون ا تنه قد اختزل لنا كل هذه ا عا وهذه التداعيات كلمة ازية واحدة، هي كلمة (البحر)، وجعلنا بدهشته وشدة إعجابه مدوحه ال توحي با هذه الكلمة نتوسع الظن وا ساب وا دس إ حد كن أن نتصور معان أخرى غ ا عا ال ذكرت . ولو كان قيد اراد من الكلمة بقرينة معينة وحدده لأفسد علينا متعتنا هذا الظن والتوسع وا دس وضيق من أبعاد معناه وقلل من قيمته.

إن عاطفة الشاعر أبداً متوثبة جا ة وخياله واسع بعيد لا ده حدود، ولذلك فقد يصل بـ (البحر) إ أبعد من حدود البحر نفسه . فإذا كانت، كلمة (البحر) الاستعمال الـازي ا ألوف تع من لة ما تع سعة ا ود والكرم، فقد انزاح هذا ا ع خيال ا تنه ، حـ أصبحت كلمة (البحر) تقصر عن الدلالة على هذا ا ع ، ولذلك كان لا بد من إعطائها مع جديداً، وهو الدلالة على السعة ا تناهية، السعة ال يغرق فيها البحر ا قيقي نفسه .

نضحت بذكراكـم حـرارة قلبـها فسارت وطول الأرض عينها شبـرُ
إ ليث حرب يُلحم الليث سيفه و ـر نـدىً موجـه يغرق البحرُ(٦٥)

وحـ هذه ا عا العديدة وغ ها ا اخترعه الشاعر العر القد عن طريق الـاز وأضافه للمع ا عجمي لكلمة (البحر) تك كافية للتعب عما يسبح فيه خيال الشاعر ا ديث ا بدع وينفذ إليه بفكره ا صب، وأصبح لابد له كما أشرنا من أن يشحن هذه الكلمة بطاقات متوهجة من جديد حياته وفكره وعا ه ا اص وأن يبدع ا صوراً ومعان وإ اءات مبتكرة، و عل منها رمزاً موحياً يشـ به إ تداعيات جديدة متجذرة مترامية الأطراف. كما نرى ذلك متمثلاً قصيدة « البحار

والدرويش » خليل حاوي،[٥٧] حيث تصبح كلمة (البحر) المازية هذه وما يشتق منها ويركب معها من صيغ لبنات بناء لغة شعرية جديدة، حينما تتخذ هذه الكلمة والصيغ التي يشتقها أو يركبها منها أو معها رموزاً للحياة كلها، بكل ما فيها من أبعاد وظروف وأعباء، وبكل ما يكتنفها من يأس وأمل، و يجعلها رمزاً أسطورياً للمجهول بكل ما فيه من أعماق ودهاليز، وعنواناً للرحلة والهجرة بكل ما تتخللها من مخاطر و بحر بما من دروب ومسارات مضنية مرهقة مظلمة، أو مسرات غامرة مضيئة . كما يتخذ منها رموزاً للبحث الصوفي عن الحياة والحب وعن الخلص ونفحات الهول العطرة، وإن كان هذا البحث يحيط به الموت و يحوم حوله اليأس ...

بعد أن عانى دوار الـبحر
والضوءَ الداجي عـبـر عتمات الطـريقْ
ومدى الهـول يـنشق عن الهـول
عن موت يـقْ
ينشر الأكـفـان زرقـاً للـغريقْ

..

مبـحـر ماتـت بعـيـنـيـه منـارات الطـريقْ
مات ذاك الضوء في عـيـنـيـه مات

وإذا كانت تجمع كلمة (البحر) في قصيدة « البحار والدرويش » لخليل حاوي جملة من المعاني المازية، وتصبح هذه الكلمة أحياناً ملتقى لمعان متناقضة، فيها: الأمل واليأس، واللقاء والبعد والخلاص والضياع، والحياة والموت، فإن أبعادها أو إيحاءاتها ومعانيها المازية تمتد عند الشاعر عبد الوهاب البياتي إلى ما هو أبعد من ذلك . ولنستمع إليه في قصيدته « الشهداء لن يموتوا » حيث يقول :[٥٨]

لن يموت الشهداء

فهم البذرة والزهرة في أرض الفداء

وهم الساحل والبحر وشعر الشعراء

كلما خيل ليل

فجرت بغداد من جنتها نهر ضياء

إن كلمة (البحر) في السطر الثاني من هذا المقطع لا تحمل في الواقع دلالة مجازية واحدة، وإنما تتسع لشحنة كبيرة من الدلالات، فيها القديم المتطور المتصعد، وفيها الجديد المبتكر. فمثلما توحي بصفتها للشهيد بالجود والسخاء العظيم، لأنه جاد بنفسه في سبيل وطنه، والجود بالنفس أقصى غاية الجود، يمكن أن توحي بدلالاتها ومضمونها السياقي العام على صفات أخرى في الشهيد. فالشهيد في مضمون هذه الكلمة هو الأمل ومصدر القوة الذي تعول عليه البلاد، وهو درعها وحصنها وركنها المهيب وسلاحها الرهيب، وهو السفينة أو الجسر الذي تعبر به ومن خلاله وخلال أمواج كفاحه نحو تحقيق العدالة والحرية والنور... وهكذا فالشهيد هو البحر بكل ما يحمل من ثراء وسخاء، وكل ما ينطق به من معاني الرهبة والهيبة والعظمة والأمل والرجاء والموت والحياة، وهو البحر في كونه الوسيلة للعبور والوصول والخلاص.

وإذا كان الأمر كذلك في إمكانية الاتساع والتجاوز والشحن والتجديد عن طريق المجاز، فهل من مشاحة بعد ذلك في أن يصف الشاعر عين محبوبته بالبحر، لا ليعبر عن اتساعها أو زرقة لونها أو خضرته، وإنما ليصور بعض ما يتجسد في تلك العيون الجميلة في خياله من السحر والفتنة والرهبة والهيبة والإغراء وشرود الفكر والتيه وانفلات زمام العقل وفقدان الإرادة، أو يرسم فيها من الأمل والإشراق وصحوة اللقاء وتوحد النفس وشفافية الروح واتساع الكون وصفائه ولحظات التأمل

والانعتاق الغامرة، وما قد تعكسه نظرات تلك العيون و وجات الضوء أعماقها من رد وغضب وثورة وصراع وما قد تتركه النفس من قلق وخوف من الرحيل أو ا جران والبعد وغربة النفس... وكم للعيون مثلما للبحر من قدرة على التحاور والإ اء والتأث النفس بكل ذلك ؟ وكم نظرات هذه العيون من ا عا الثرية اللامتناهية مثلما هو البحر ؟ ولا سيما تلك العيون ا ميلة ال تسلط على النفس ا ساسة ا رهفة الشاعرة. قد يشعر الفرد العادي بطبيعته الإنسانية الفطرية حيال نظرات العيون بفيض من الأحاسيس أو ا عا أو ا ؤثرات ويتفاعل معها، إلا أن هذا الشعور مهما اتسع يبقى ذاتياً دوداً، لا يوازي الشعور العميق الذي يتجسد ويتجذر ويتموج ويتنامى أعماق نفس الشاعر وخياله وفكره، حـ لكأنه تزل شعور العا بأ عه، أو يتخذ صفة العا ية . كما يشـ إ ذلك (جان كوهن).[٥٩]

هل كن للفرد العادي مثلاً أن يرى العيون ا ميلة ذلك الفيض الزاخر من ا عا وا واطر والصور والتداعيات، وذلك البعد ا يا الطفو الثري الذي يراه الشاعر صلاح عبد الصبور حـ يقول:

عينـاك عشي الأخيـر
أرقـد فيهـما، ولا أطيـر
هـدبـهـا وثيـر
خـ ـا وفيـر
وعنـدما حـط جنـاح فلـ الـ ق
بينهـما، عـرفـت أننـي أدركـت
نـايـة ا سـ[٦٠]

تعد العيون هنا هي تلك العيون الباصرة الناظرة على ا قيقة فحسب، أو

أنها تلك العيون السوداء أو الزرقاء أو ا وراء ال ترسم خيال الشاعر لوحة جذابة فاتنة، وإ ا هي از الشاعر الواسع البعيد ا ياة طفولتها ال يئة، وهي ا أوى وا لاذ، وهي النعيم ا هفهف الوافر، وهي ا صد ا شرق و سر ا ياة كلها . فقد أدرك ا وفيها بعد واله و ليقه اللاهث آفاق ا يال نهاية مس ه .

هذه ا عا لا يتسع ا غ أفق الشعر وخياله ا صب ؛ لأن الفرد العادي لا تلك تلك الروح الشفافة والعاطفة ا رهفة ال تنفذ إليها، ولا يدرك أسرار اللغة ال تنصهر وتتفاعل داخل وجدان الشاعر و ترق أعماق نفسه لتصور ما يعتمل داخلها، لأنه وبكل عفوية وبساطة ليس بشاعر.

لا يدرك ا تحدث العادي باللغة من ا رأة، كمثل آخر، إلا كونها زوجة وأم، وأنثى جاذبة . وقد لا يتصور من معانيها سوى الإ اب والرعاية وا نان والعطف والرقة والأنوثة واللذة ا سية وا تعة، ة الضعف والطاعة وا ضوع والاستسلام، و ة الإغراء والغواية والدهاء وا كر وا داع أيضاً . أما ا رأة نظر الشاعر ا رهف ا بدع فهي شيء أبعد من ذلك وأعمق وأك . إنها ا لاك والشيطان آن واحد، وهي أسطورة ا مال والعشق وا ياة، وهي ا ع والأصل وا وطن ومستقر الروح وا سد وهدوء النفس، ونبع العطف وا نان الذي لا ينضب ولا يف ، وك اللذة وا تعة الغامرة ال لا تنفذ، وهي قبل كل ذلك رمز ا ب وا صب وا يلاد والعطاء والنماء والنقاء والصفاء وأناقة الوجود وبداعة التكوين، وهي الصوت ا ميل ا امس الذي ينادي بهيام الروح أو بإشراق النفس و دد ا ياة، كما أنها الكيان الذي كن أن تمع فيه ا فارقات وا تناقضات: ال اءة والفتنة، والرقة والقسوة، والقوة والضعف، والل والصلابة، وا ب والكره، والأمل واليأس، واللقاء والفراق وا ياة وا وت ؟...

هذه الشحنة ا ائلة من ا عا   لا كن أن تنحصر و تنزل   عبارة مفردة، ولا كن أن يع   عنها بلفظ واحد إلا لفظ ا رأة،   لغة ا ـاز. « فا ـاز هو ا ع   الذي يعجز ظاهر اللفظ عن الإتيان أو الإفصاح به. إنه،   ال الشعر، كالتأويل   ال الفكر. فكما أن التأويل كشف عن ا ع   ا في ا قيقي، فإن ا ـاز كشف عن ا ع   الباطن وراء اللفظ. ».[٦١] ونتيجة ذا التكثيف ا عنوي وهذا الكشف البارع عن ا عا   ا فية الكامنة وراء اللفظ « ولاحتماله وجوه التأويل كان ا ـاز أرحب وأعمق وأبعد، وكان أبلغ من ا قيقة وأحسن موقعاً   القلوب والأ اع » كما وجدنا نقادنا العرب القدامى ينصون على ذلك.

وهذا التكثيف والكشف والتوسع ا عنوي، وهذه ا الات أو الوجوه والقيم الدلالية غ   ا تنامية والظلال والأبعاد ا عنوية ا ديدة ا ائلة ا   يكسبها أو يكسوها الشاعر ا بدع للألفاظ من خلال استعماله ا ـازي ا، هي ا   عل من لغة ا ـاز الشعري ثابة تكوين « لغة   لغة » كما أش   إ   ذلك من قبل . إن   هذه اللغة ا ديدة ا اصة أو اللغة الداخلية إن صح التعب   ما قد يعد خروجاً على اللغة الأصل، لأنه يتضمن   اوزاً   دودها الوضعية ا عهودة وخرقاً نطقها الواقعي ا تعارف عليه، ولكنه لا يع   إلغاءها ونبذها أو البعد عنها، وإ ا ثل   الغالب ركاً مستمراً داخلها وضمن أطرها وخلق عناصر جديدة من عناصر قائمة   الأصل وإنتاج خلايا شابة مفعمة با يوية من خلايا قد تكون هرمت واستهلكت، وتكوين هول من معلوم.

هذا ا لق اللغوي ا ديد وا ـهول ا كتشف من قبل الشاعر ا بدع ومن خلال   ازاته ا تسعة الأبعاد، قد يكون غريباً منكراً ح   على لغة الشعر ا وروثة نفسها وعلى أنساقها وصورها الراسخة   الأذهان أو   ذاكرة الأجيال، غامضاً

مستغلقاً على من لا يعرف أصله وطبيعة تكوينه ، غريباً على من ليست لديه ا لمكة الكافية لاستشراف أبعاده، لاسيما إذا تناءت هذه الأبعاد وتعمقت طرفها ومساراتا .

ولنهب الأديب ا ثقف، فضلاً عن الفرد العادي، كن من استيعاب الصلة ب ع الفتاة ا ميلة والبح ة الزرقاء الواسعة، أو ظ نوعاً من العلاقة بينها وب البحر، أو ب زرقتها وزرقة الف وز، أو خضرتا وخضرة ا قول الفارهة الرائعة . فهل يسعفه منطقه العادي وخياله ا دود استيعاب الصلة بينها وب (عش الطائر)، أو ب هدبا والفراش الوث ، على و ما استوعبه وتصوره عبد الوهاب البيا ا قطع الشعري الذي سبق ذكره، ح قال:

عين ـاك عشي الأخي ـر
أرق ـد فيه ـما، ولا أطي ـر
ه ـدبم ـا وثي ـر
خ ـا وفي ـر

هنا ا ك الذي تظهر فيه بعض أبعاد لغة الشعر العميقة على حقيقتها، وينشأ الصراع حو ا، حيث تتجلى فيها صعوبة الاختراق، وينشأ ا كم عليها بالغموض . والسؤال عن نوع هذا الغموض وجدواه أو مدى فاعليته وتأث ه .

الغموض في لغة المجاز الشعري

بناء على ما تقدم توضيحه والتمثيل عليه من الإمكانيات ا ائلة استغلال ا از للتوسع والإبداع ا تجدد معا ألفاظ اللغة وإ اءاتا وعلاقاتا وارتباطاتا الدلالية و أساليب تركيب ا مل وبنائها لتشكيل صور شاعرية بليغة مع ة، لا

يستغرب أن يتخذ الشاعر لفظ (ا رأة)، ذلك التكوين الساحر ا ميل، وذلك الكـ ا عنوي الذي لا ينفذ ـ يتخذ منه رمزاً خصباً، يشـ به على و الالاز إ أبعاد معنوية متجددة مع دد الزمن متسعة باتساع الات ا ياة وآفاق ا يال، أو ذر ويشقق أو يولد ا وجد واستقر من أبعاد صوراً أخرى، يلونها بألوانه ا اصة، فتكون لطرافتها ودقتها خفيه خفاء الكـ غامضة كغموض السحر. فيشـ بذا اللفظ مثلاً إ أمنية غالية عزيزة على نفسه ببة وجدانه، ويناديها بلحنه ا ادر العاشق، لا جسداً حقيقياً عارياً ولذة عارمة أو فتنة تعة ملموسة، ولا حـ حبيبة أو زوجة أو خليلة أو أماً كما هي معروفة . وإ ا يناديها روحاً متلألئة، تلئة با يوية وا ياة والأمل ا شرق، ومثالاً لم بعيد عارم آسر أو طموح يل غامر، يصعب على القارئ أو السامع العادي إدراك كنهه وتصور معناه ؛ لأنه ليس بإمكانه أن يتقمص روح الشاعر وخياله فيطل على تلك الأجواء الرحبة ا ترعة بالتخيلات والتداعيات ا عنوية الثرة الـ يراها..

ولا عجب بعد ذلك كله أيضاً أن ينادي هذا الشاعر دفء ا رأة وحنانها دفء الوطن وحنوه أو عشق الأرض وخصوبتها وعطائها.. إنها بالنسبة له رمز لكل شيء ثري غامر فاتن غامض يل. وعنوان لعدد من تفاعلات النفس الـ لا صى. لا ددها ولا يسميها أو يفصل تعدادها وا ديث عنها لأنها أكثر من أن صى أو تعد وأوسع من تسمى و دد، إلا أنها قد تكون كلها متمثلة متزا ة فكره وخياله سدة أعماق نفسه، ثلة رمزها الذي لا يفـ إلا بفناء ا ياة كلها.

لا دد الشاعر معانيه وأغراضه ا قصودة لفظه أو عبارته ولا يسميها أو يفصل ذكرها ؛ لأنه لو فعل ذلك لقصر استيفائها ولقل شأن قوله التعبـ عنها، و رج عن حد الإ از الذي هو لب الفن وجوهر البلاغة وعنوانها، و رم

سامعه أو قارئه لذة الإ ار وا غامرة ومتعة الاستشراف والكشف، وبالتا فلا يبقى هناك إبداع شعري يز ، بل لا يبقى إبداع شعري على الإطلاق، كما يفيد قول الشريف ا رتضى (ت ٤٣٦ هـ): « إن الشاعر لا ب أن يؤخذ عليه كلامه التحقيق والتحديد، فإن ذلك م اعت الشعر بطل يعه، وكلام القوم مب على التجوز والتوسع والإشارات ا فية والإ اء على ا عا تارة من بعد وأخرى من قرب، لأنهم اطبوا بشعرهم الفلاسفة وأصحاب ا نطق، وإ ا خاطبوا من يعرف أوضاعهم ويفهم أغراضهم . » [٦٢] والشعر كما أعلن لنا البحتري بيته السابق الذكر

الشعر ح تكفي إشارته وليس با ذر طولت خطبه

من هنا كان لا بد أن يترك الشاعر معانيه ومقاصده شفافة خفية ويكتفي بتمثيلها والإ اء با والإشارة من بعيد إليها، لتبقي نفس السامع ـ كما ع نقادنا العرب القدامى من قبل تتسع الظن وا ساب، و عن ا دس والتخم والتطلع والإبعاد النظر و د البحث، لتستمتع بعد ذلك بلذة الكشف ومتعة الوصول، كما يع أحد هؤلاء النقاد .

يقول عبد القاهر ا رجا : « إن ا ع إذا أتاك ثلا فهو الأكثر يتجلى لك بعد أن وجك إ طلبه بالفكرة و ريك ا اطر وا مة طلبه، وما كان منه ألطف كان امتناعه عليك أكثر وإباؤه اظهر واحتجابه اشد . ومن ا ركوز الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له والاشتياق إليه ومعاناة ا نـ وه كان نيله أحلى وبا زية أو ، فكان موقعه من النفس اجل وألطف، وكانت به اضن واشغف، ولذلك ضرب ا ثل لكل ما لطف موقعه بـ د ا اء على الظمأ » [٦٣] وهذا الاعتقاد نفسه هو ما حدى بأ اسحق الصا (ت ٣٨٤هـ) لأن يقرر من قبل ا رجا كما نقل عنه ابن الأث : بأن « أفخر الشعر ما غمـض، فلم يعطك غرضـه إلا بعد اطلة

منه »[٦٤]فيؤكد بذلك على ضرورة إخفاء المعنى وتركه ماثلاً مصوراً في ذهن المتلقي إيماناً منه بأن ثرائه في خفائه وغموضه، ومتعته في اكتشافه ونيله بعد الكد والمعاناة من قبل المتلقي ستكون أكثر مما تؤديه تحصيل حاصل .

أما أبو هلال العسكري (ت ٣٩٥ هـ)فلم يكتف باعتبار الشعر الذي أفصح فيه عن المعنى أقل إمتاعاً وتأثيراً مما خفي معناه وبعد مقصده، وإنما اعتبره عديم الأثر معيباً أصلاً . فقد صرح بقوله: « ما كان لفظه سهلاً ومعناه مكشوفاً بيناً فهو من جملة الرديء المردود » [٦٥]

ولقد تعاقبت الأزمان ومرت العصور وجاء الشعراء والنقاد المعاصرون من أمثال (ستيفان مالارميه) و (برنشو) و (بول فاليري) وغيرهم ليؤيدوا ما ذهب إليه نقادنا العرب القدامى ويصادقوا على ما قرروه، فقد صرح الشاعر والناقد الفرنسي (مالارميه) على سبيل المثال بأن « تحديد الشيء وتسميته والتصريح به في الشعر يعني الاستغناء عن ثلاثة أرباع المتعة التي تتيحها القصيدة، والتي تنشأ عن الارتواء بالتخمين التدريجي . أما الإيحاء بالشيء وإثارتــه فهــــذا ما يسحر الخيال» [٦٦]وواضح أن هذا التصريح لا يتجاوز ما رأيناه عند نقادنا العرب . وإنما يصادق عليه أو يؤكده .

وهكذا فالشاعر المبدع وفق ما تقدم ذكره لا يحدد ولا يسمي ولا يصرح، وإنما يكني ويشير ويستعير ويلمح ويوحي ويوجز ويرمز، والكناية والإشارة والاستعارة والتلميح والوحي والإيجاز والرمز بعض طرق البلاغة والفن والبيان الساحر، وهي في الوقت نفسه بعض مظاهر المجاز أو طرقه وفروعه ـ كما سبق القول ـ لأن بها تنتقل الألفاظ من معانيها الحقيقية وعلاقاتها اللغوية الأصلية إلى معان وعلاقات وأوضاع دلالية مستحدثة متجددة وغير متناهية، قد يكون فيما يقوله هذا الشاعر ويستعمله

من الــازات والصور نوع من التلازم الظاهر القريب أو الارتباط ا باشر ببعض ا قائق الظاهرة، وقد لا يكون فيها إلا ذلك الارتباط والتلازم الباطن العميق البعيد ا ستتر الباعث على الاستغراب والدهشة واشتغال الفكر وحركة للنفس، ور ا بعثت على الاستنكار والرفض أحياناً، أو الشعور بالغموض الكثيف حيا ا وصعوبة الاختراق من قبل من لا سن اختراقها ولا يدرك أسرارها . ولكن هذا هو الفن والسحر، سره كاللؤلؤ ا كنون الكامن قاع البحر، تاج إ من يغوص من أجله، وإ خب يتمكن من فك الصدفة واستخراج اللؤلؤة من داخلها. وهذا هو شأن ا ع الشعري ، كامن خفي لطيف دقيق غامض، ولكن حسنه وميزته هذا ا فاء وهذا الغموض و حاجته إ الفكر والغوص.

يقول ا رجا « لو كان ا نس الذي يوصف من ا عا باللّطافة ويعد وسائط العقود لا وجك إ الفكر ولا رك من حرصك على طلبه نع جانبه، وببعض الادلال عليك، وإعطائك الوصل بعد الصد، والقرب بعد البعد، لكان « باقلى حار » وبيت مع هو ء القلادة وواسطة العقد واحداً، ولسقط تفاضل السامع الفهم والتصور والتبي ، وكان كل من روى الشعر عا ا به وكل من حفظه " إذا كان يعرف اللغة على ا ملة " نافدا ييز جيده من رديئه »(٦٧) ولكن هل كن بالفعل أن تكون عبارة بائع الفول: « باقلّى حار » وبيت شعر جيد رائع سواء القيمة وا كانة والأثر ووضوح ا ع ؟ وإذا يكن ذلك كناً وكانت ا يزة لبيت الشعر فهذا سر احتياج كشف ا ع فيه إ الفكر وبذل ا هد .

ولكن السؤال الذي كن أن يطرح هنا هو: هل إن كل غموض الشعر له علاقة بالــاز، وإنه ناشئ بالفعل عن اتساع ا ع وعمق الرؤية واكتناز العبارة وثراء الصورة ؟ . وبعبارة أخرى أكثر ولاً، هل يلزم أن يكون كل غموض النص

الشعري، أو كل ما يوجك إلى الفكر وبذل الجهد فيه ناشئاً عن جهة فن وإبداع ؟

أن النقاد الذين وجدناهم يعتبرون خفاء المعنى أو غموضه في الشعر البديع مصدر لذة ومتعة، يفرقون في الواقع بين الخفاء أو الغموض الملهم الباعث على الاشتياق والمثابرة والغوص للبحث والكشف عن المعنى والفرح به والأنس باكتشافه والوقوف عليه، وبين الغموض المعتم الذي ليس وراءه طائل، أو الذي « إذا كنت معه كما يقول الجرجاني « كالغائص في البحر يحتمل المشقة العظيمة، ويخاطر بالروح ثم يخرج بالخرز » .[68] كما أنهم يفرقون بين الغموض الإبداعي المثري وبين ذلك الإبهام أو التعقيد الناشئ عن التمحل والتكلف والادعاء أو عن سوء في التركيب وضعف التعبير أو مخالفة لقواعد الصياغة ونظام النحو .

فإذا كان (وليم امبسون) قد ميز في كتابه المشهور Seven Types of Ambiguity سبعة أنواع من الإبهام، ميز فيها بين الغموض والإبهام، وبين الإبهام واللبس، وفرق بين الغموض الإبداعي الذي تتجسد فيه أصالة التجربة وعمقها ودقة الفكر وروعة الإبداع البلاغي أو البياني، وبين والغموض السلبي أو ذلك التعقيد والتشويش والالتواء أو التداخل في المعنى، الناشئ في الأصل عن التردد والاختلاط الفكري أو العجز والقصور الثقافي أو عن ضعف اللغة ومخالفة أنظمتها وقوانينها.[69]

إذا كان هذا الكاتب وغيره من النقاد والشعراء الغربيين المعاصرين أمثال (هنري بير) و (ايفور رتشاردز) قد أدركوا ذلك، [70] فقد وعى نقادنا العرب القدامى كما تفيد تصريحاتهم وإشاراتهم كثيراً مما ذكره هؤلاء الكتاب، وفصلوا فيه وركزوا الحديث عنه وإن لم يكن استيعابهم لذلك ليدل على نضج الموضوع وتبلوره في أذهانهم كما هو عند النقاد المعاصرين .

والحقيقة أن إدراك نقادنا القدامى لما وجدناهم يقررونه أو يؤكدون عليه فيما

يتعلق بقضية الغموض الشعر ناتج الأصل، كما يرجح، عن وعيهم با فهوم اللغوي العر لكلمة (الغموض) و ا يرتبط با أو التبس معها من ألفاظ أو عناصر لغوية أخرى، هذا بالإضافة إ وعيهم بطبيعة التجربة الشعرية .

لقد فرق علماء اللغة العرب ب (الغموض) وب (الإبام) وب ما ي بـ (اللبس)، فهذه الألفاظ كلها وإن كانت تفيد مضمونا العام التداخل والتعقيد وخفاء ا ع أو عدم وضوحه، فإن لفظ (الغموض) فيها يع عندهم بنحو خاص، ا فاء الناتج عن الدقة والعمق وا ودة والأصالة ا ع وبعد النظر وسداد الرأي . إذ يقال كما يصرح ابن فارس: « غمض الشيء من العلم أو غ ه فهو غامض ودار غامضه، إذا تكن شارعة بارزة، وأغمضت حد السيف إذا رققته، أي كأنك لرقته أخفيته عن العيون...» (٧١)كما يقال على حد تعب ابن منظور: « مسألة غامضة فيها نظر ودقة... ومع غامض لطيف... وأغمض النظر إذا أحسن النظر أو جاء برأي جيد، وأغمض الرأي أصاب ». (٧٢)

هذا الوقت الذي تدل فيه كلمة (الإبام) على استغلاق ا ع وتعسر العثور عليه أو تعذر العثور على طريق كن من الوصول إليه . فيقال « استبهم عليه الأمر أي استغلق... وكلام مبهم: لا يعرف له وجه يؤتى منه، مأخوذ من حائط مبهم إذ يكن فيه باب... » (٧٣) **الوقت الذي تدل كلمة (اللبس) من جهة أخرى، على » اختلاط الأمر . فيقال: « لبس عليه الأمر، يلبسه لبسا فالتبس، إذا اختلط عليه لا يعرف جهته . »** (٧٤)

من خلال التحديدات عا الألفاظ السابقة الذكر يتضـح أن (الإبام) و(اللبس) مثلهما من حيث ا فهوم العام كمثل الألفاظ العربية الأخرى ا ستعملة للدلالة على خفاء ا ع وتعذر أو صعوبة الوقوف عليه مثل: التعقيد، والتعمية،

والإغلاق أو الاستغلاق. هذه الألفاظ كلها تدل بالفعل على خفاء ا ع واستتار الغرض ا قصود الكلام، ولكن ليس للطف هذا ا ع أو الغرض أو رقته ودقته، أو لعمق فكري وبعد خيا إ ا فيه، كما هو ا ال بالنسبة ع (الغموض)، وإ ا لنقص أو ضعف أو وجه سل يتعلق الغالب انب سطحي خارجي، هو جانب الصياغة والتعب اللفظي عن هذا ا ع . وبناء على ذلك فليس كل ما خفي ا ع واستتر الغرض ا قصود فيه من الكلام يعد اللغة غامضاً الغموض ا قبول. وبالتا فليس كل ما تعقد من الشعر أو التبس فيه ا ع أو استتر واختفى كان بالضرورة شعراً جيداً أصيلاً . وهذا هو ما خلص إليه وفهمه وأكد عليه نقادنا العرب القدامى كث من تصر اتم.

لقد صرح عبد القاهر ا رجا على سبيل ا ثال بقوله:« وآما التعقيد فإ ا كان مذموما لأجل أن اللفظ يرتب الترتيب الذي ثله صل الدلالة على الغرض، ح احتاج السامع أن يطلب ا ع با يلة ويسعى إليه من غ الطريق كقوله:

وكذا اسم أغطية العيون جفونا من أنا عمل السيوف عوامل

وإ ا ذم هذا ا نس لأنه أحوجك إ فكر زائد على ا قدار الذي ب مثله، وكدك بسوء الدلالة، وأودع ا ع لك قالب غ مستو ولا لس، بل خشن مضرس، ح إذا رمت إخراجه منك عسر عليك، وإذا خرج ، خرج مشوه الصورة ناقص ا سن . » (٧٥)

أما النوع الآخر من التعقيد عند ا رجا نفسه ، فهو ذلك الذي « لا يذم الشعر أو الكلم معه، لأنه ا تقع حاجة فيه إ الفكر على ا ملة، بل لأن صاحبه يعثر فكرك متصرفه ويشيك طريقك إ ا ع ويوعر مذهبك وه، بل ر ا قسم فكرك، وشعب ظنك ح لا تدري من أين تتوصل وكيف تطلب . » (٧٦)وهذا النوع

ظاهره شبيه بـ (اللبس) الذي تلط فيه الأمر فلا تعرف جهته، كما ع عنه اللغويون . إلا أنه واقعه أقرب إ الغموض الذي القارئ و وجه إ التفك وينتهي به إ غاية . وإن كان ذلك من خلال طريق وعر، فهو معه كقاطف زهرة من بـ الأشواك .

وقد فرق مد بن أ د الا وجردي ا عروف بابن فورجة (ت ٤٥٥هـ) بـ نوع من الشعر الغامض: نوع، كما يقول: « يصدك جهل غريبه عن تصور غرضه »، ونوع آخر « يعميه إغرابه الاز فيه وحذف اللفظ أو تقد أو تأخ سوغه الإعراب » (٧٧) وهكذا عزا هذا الناقد اختفاء ا ع أو احتجابه النوع الأول للبناء الشكلي ا ارجي للنص الشعري وما يشتمل عليه من غريب أو حوشي الألفاظ، بينما عزا هذا الاختفاء النوع الثا بالدرجة الأو إ البناء الداخلي أو ا يا وما يفرض هذا البناء من علاقات وأوضاع دلالية جديدة يقضي بها الاز . وأوحى بقبوله ذا النوع ؛ لأن له ما يسوغه . وبذلك يكون قد اتفق بنحو أو بآخر مع سلفه ا رجا فيما ذهب إليه .

أما ابن أ ا ديد فقد انتصر لأ اسحق الصا (٧٨) قوله: « إن أفخر الشعر ما غمض »، أو أن « الأحسن الشعر الغموض » . إلا أنه قصد، كما رأيناه يصرح نص له أوردناه فيما سبق، ذلك الغموض الذي ينشأ نتيجة التكثيف والامتلاء واكتناز اللفظ با عا والصور الوجدانية ا ع ة وإشباع ا ملة منها عن طريق الاز أو إحدى وسائله . ذلك الغموض الذي يكون الشعر عندما تكثر وتتزاحم فيه ا عا و تزل الألفاظ « فيحتاج بالضرورة إ أن يتضمن ضروباً من الإشارة وأنواعاً من الإ اءات والتنبيهات فيكون فيه الغموض » . ولذلك عقب على ذلك مستدركاً بقوله: « ولسنا نعـ بالغمـوض أن يكون كأشكال إقليدس والسطي والكلام ا زء »، وبذلك استثـ ما كان الغموض فيه ناشئاً عن غ الأسباب الـ ذكرها . أي

ما كان ناشئاً عن التواء التعبير أو احتوائه على الرموز الفلسفية وغيرها مما ليس له صلة بالشعر ولا بطبيعته أو بتكوينه الداخلي .

وفي الوقت الذي يؤكد فيه يحيى بن حمزة العلوي على أهمية أخفاء المعنى أو الإبهام كما يسميه، ويعتبره أدل على البراعة والبلاغة، ويصرح بأن « المعنى المقصود إذا ورد في الكلام مبهما يفيده بلاغة ويكسبه إعجابا وفخامة، ذلك لأنه إذا قرع السمع على جهة الإبهام فان السامع له يذهب في إبهامه كل مذهب » .[79] يؤكد هذا الرجل في موضع آخر من كتابه الطراز على ضرورة تجنب الألفاظ الوحشية والأساليب الملتوية ومراعاة ما يقتضيه علم النحو وأصوله وفروعه و ضرورة « مراعاة أحوال التأليف بين الألفاظ المفردة والجمل المركبة، حتى تكون أجزاء الكلام متلائمة آخذاً بعضها بأعناق بعض، وعند ذلك يقوى الارتباط ويصفو جوهر نظام التأليف ويصير حاله حالة البناء المحكم المرصوص »[80] فهذا يعني أن العلوي حريص على ألا يكون الغموض أو الإبهام من جهة البنية الخارجية للنص، ولذلك فهو يوجب استواء الصياغة وسلامة العبارة من أي التواء أو مخالفة أو تعقيد، معتبراً ذلك أساساً في الحكم على المتكلم وفي تقدير ما ينطق به..

والعلوي يعود بعد حديثه عن بنية النص الكلامي الخارجية المتمثلة في الألفاظ والتراكيب وصياغتها والتأليف بينها إلى الحديث عن بنيته الداخلية، فيعزز ما سبق أن قاله عن أهمية إخفاء المعنى أو الغرض المقصود من الكلام، وعن أهمية اتخاذ المجاز سبيلاً إلى الإيحاء به وتثبيته في نفس السامع على جهة التخيل والتصور، وليس من جهة التصريح والتحديد المباشر . فبذلك يتحقق الغرض المقصود على نحو أوقع وأبعد وأشد تأثيراً وإمتاعاً وإثراء . وهكذا فالعلوي، كما يفيد مجمل كلامه يقدم الغموض أو الإبهام في الكلام البليغ على الوضوح والتحديد المباشر، ولكن ليس الغموض الناتج عن التعقيد اللفظي وعن التواء التعبير ومخالفة قواعد النحو وأصول الصياغة الشكلية

عامة؛ لأنه هنا ينصح الناظم باجتناب هذه الصفات الـ تؤدي العادة إ الغموض، وإ ا يرجح أو بذ الغموض الناتج عن صورة الكلام الداخلية وبنيته أو هيئته التخيلية الـ تقوم أساسها على الـاز، والـ ينظر وزن الكلام إليها ويعول تقدير الإبداع فيه عليها . وفيها يكمن السر والسحر . و توضيحه الصريح للفرق بـ صورة الكلام ا ارجية وصورته الداخلية يتبـ ذلك على و أوضح .

يقول صاحب الطراز « إنا إذا قلنا زيد أسد فإنه يفيد فائدة زيد شجاع، لكن التفرقة بـ القول التصور والتخيل ظاهرة، فإن قولنا زيد شجاع، لا يتخيل منه سوى أنه رجل جرئ ا روب، مقدام على الأبطال، وإذا قلنا زيد أسد فإنه يتخيل عند ذاك صورة الأسد وهيئته وما هو متصف به من الشجاعة والبطش، والقوة والاستطالة على كل حيوان واختصاصه بدق الفرائس وهضمها، وهذا لا نزاع فيه، و ا يوضح ما ذكرناه هو أن العبارة الـازية تكسب الإنسان عند اعها هزة، و رك النشاط و ايل الأعطاف و ـد ا خاطب بـا نشوة وتظهر بـا فائدة سحر لسان الفصيح اللوذعي » (٨١)

إن ما كن استخلاصه من هذه العبارات والتصر ات الـ سبقتها، هو أن نقادنا العرب القدامى سبقوا النقاد ا عاصرين ا فيقة إدراكهم لطبيعة الـاز وما تتركه العبارة الـازية النص الشعري البديع من أبعاد عل ا عا فيه بعيدة خفية مستترة، ولكنها شفافة وثرية رحبة متنامية، و عله غامضاً غموضاً شـفافاً مشعاً، أو « غموضاً ماسياً »، كما يعـ مالارميه، (٨٢)يدل حقيقته على صفاء الذهن ورهافة ا س وبعد النظر والاستغراق التأمل، و سد طبيعة الشاعر ا بدع رره وطموحه و و روحه وانطلاق وجدانه و وح خياله . أما ذلك الغموض ا عتم ا نفر أو الغموض الناشئ عن تشوش الروح واضطراب الفكر، أو عن التمحل والتكلف وغرابة الألفاظ وضعف العبارة، فهذا ليس من الإبداع الشعري شيء . ولذلك فهو

مرذول مرفوض .

إن الشاعر المبدع غامض في لغته، لأنه كما تفيد مجمل أقوالهم وإشاراتهم المتوافقة في واقعها مع ما تقره نظريات النقد الحديث، قد يعبر عن أو يلمح إلى خيالاته حيث يجمح به العاطفة وتتعمق لديه التجربة، ويبعد نظره، ويوغل به إدراكه الدقيق ويتغلغل به إحساسه النافذ المرهف إلى أقاصي الأشياء وأعماقها فيسبر أغوار المجهول ويتجاوز الوعي إلى اللا وعي، ويصف ما يدركه ويراه أو يحسه، ويتحدث بما يمليه عليه شعوره وذوقه أو يلمح به ويشير إليه بطريقة من الطرق التي ذكرناها، وهو قد يبدو للعقل مبالغاً في قوله، مغالياً في تصويره، مجانباً للصواب في حكمه، خارجاً عن حدود منطق اللغة عند الناس العاديين الذين يحكمهم الوعي ويفرض عليهم منطق الجماعة اختيار ألفاظهم وعباراتهم وصورهم. ولكنه في الحقيقة لم يغال ولم يبالغ ولم يجانب الصواب فيما يقول، لأن نظرته مختلفة عن نظرة الآخرين وطريقته في وصف الأشياء أو التعبير عنها مختلفة عن طريقتهم .

إن الآخرين ينظرون إلى الأشياء بالعين المجردة العادية . ويصورونها بشكلها العام وحقيقتها المجملة ويعبرون عنها بألفاظهم وصيغهم اللغوية المألوفة، بينما يضعها الشاعر تحت مجهره الخاص، وينظر إليها بكل تفاصيلها ودقائقها غير الظاهرة للعيان، ويصورها كما يراها، ويعبر عنها بلغته الخاصة بكل صدق ؛ لأنه يريد أن يكون صادقاً مع نفسه، فالشعر في أساسه، كما يقول (برنشو): «صدق قبل أن يكون وضوحاً. صدق عفوي فوري قبل أن يكون وضوحاً بارداً عقلياً . وهو شعور، ولا بد أن يحتكم الشاعر إلى شعوره قبل أن يفكر في جمهوره . » وهكذا فهو يطلع على خفايا وتفاصيل وأسرار يصعب على الآخرين إدراكها، ويعبر عن هذه الخفايا وهذه التفاصيل بلغته الرحبة المتجذرة الواسعة التي يجهلها أو لا يصل إلى مداها الآخرون، وهذا ما يجعلهم ينكرونها وينسبون الشاعر إلى المغالاة أو الغلو أو الغموض أو اللامنطقية في وصفها

والتعب عنها . بينما هذه ا غالاة أو هذا الغلو وهذا الغموض وهذه اللامنطقية الظاهرة هي موطن السحر وسر الفتنة الشعر، حيث تتسع ا عا وتتعمق وتدق وتلطف وحيث تد آفاق اللغة الـازية الرحبة الثرية .

من يعرف حقيقة الشعر ويدرك طبيعة لغته والرؤى الرحبة والأبعاد الـازية الواسعة الـ تع عنها هذه اللغة لا يرى بأساً مبالغة الشاعر أو غلوه الوصف أو التشبيه ولا يستغرب غموض لغته أو ينكر هذا الغموض عليه، بل يعتـ ذلك أمراً طبيعياً مفروغاً منه، بل ومستحسن وجوده ا يد من الشعر، كما يفيد قول قدامة بن جعفر.

يقول قدامة (ت ٣٣٧هـ): إن كل شاعر غال مفرط الغلو « إذا أتى ا رج عن ا وجود ويدخل باب ا عدوم فإ ا يذهب إ تصيـ ه مثلاً، ويريد بلوغ الغاية النعت، وهذا هو ا ذهب ا فضل و ما ذهب إليه أهل الفهم بالشعر والشعراء قد اً... وفلاسفة اليونان الشعر على لغتهم ». (٨٣) ونتيجة ذا الاعتقاد بـ أو تبـ قدامة بن جعفر الفكرة القائلة بأن « أعذب الشعر أكذبه ». وهو إ ا يعـ أكذبه الظاهر الذي يراه ساير الناس، وليس على ا قيقة الـ يدركها أو يستشرفها الشاعر ا بدع .

ولقد ذهب عدد كبـ من النقاد العرب القدامى مذهب قدامة استحسان الغلو، أو الإفراط ا بالغة الشعر و ا طريقان من طرق الـاز كما تبـ ذلك من قبل. رغم إدراكهم ا دثه هذا الغلو وهذه ا بالغة من الغموض وبعد الفكرة عن الإدراك العادي كثـ من الأحوال، بل أكد بعضهم على اعتباره طريقة طبيعية تدخل تكوين لغة الشعر، يتخذها الشاعر للتعبـ عن الغاية الـ يطمح إ قيقها والأبعاد الـ يتطلع إليها أو إ الكشف عنها . فقد كان من الناس كما ينقل ابن

رشيق القيرواني (ت ٤٥٦هـ) من يؤثر المبالغة بل « يفضلها ويراها الغاية القصوى في الجودة » . [٨٤]

ويؤيد القيرواني نفسه هذا المذهب، ويقول: « فمن أحسن المبالغة وأغربها عند الحذاق التقصّي، وهو بلوغ الشاعر أقصى ما يمكن من وصف الشيء » . وبعد إيراد الأمثلة العديدة على هذا النوع من المبالغة التي ترادف معنى الغلو ينتهي ابن رشيق إلى القول: « ولو بطلت المبالغة كلها وعيبت لبطل التشبيه وعيبت الاستعارة، إلى كثير من محاسن الكلام » . [٨٥]

أما حازم القرطاجني (ت ٦٨٤هـ) فيرى أن الشعر وليد حركات النفس وانفعالاتها وقائم في الأساس على التخييل والمحاكاة . وقد تبين أن النفس قد تجمح، والانفعال قد يصل إلى أعلى درجاته عند الشاعر، أما التخييل فقد يكون مغايراً للحقيقة الظاهرة، بعيداً عنها كل البعد، وبالتالي فإن الشاعر قد يأتي بما يدهش القارئ ويبهره ويثير استغرابه ويشعره بالمبالغة أو الغلو، أو « الإغراب » كما يعبر القرطاجني . بل إن هذه الصفات قد تصبح لازمة للتأثير وتحقيق التفاعل المطلوب في شعره ؛ ولذلك كان أفضل الشعر عند القرطاجني « ما حسنت محاكاته وهيأته .. وقامت غرابته ... وأردأ الشعر ما كان قبيح المحاكاة والهيئة، واضح الكذب، خلياً من الغرابة، وما أجدر ما كان بهذه الصفة ألا يسمى شعراً وإن كان موزوناً مقفى ؛ إذ المقصود بالشعر معدوم منه ؛ لأن ما كان بهذه الصفة من الكلام الوارد في الشعر لا تتأثر النفس لمقتضاه . » . [٨٦]

إن المبالغة والغلو والإيغال طرق من التعبير قائمة في أساسها كما تبين من قبل على المجاز، لأنها مخالفة للحقيقة وخروج عن المألوف في التشبيه وتجاوز في نعت الشيء، وانتقال وعبور تظهره العبارة، ولابد للفظ فيها من تركيبه وصياغته مع سواه من تجاوز دلالته المحددة المعروفة إلى دلالة أو دلالات أخرى، تتصف بالغرابة والإدهاش

وا يالية العالية . فمن أمثلة نقادنا القدامى الغلو على و ا ثال قول أ صخر:

تكـاد يـدي تنـدى إذا ما ستها ويـنبت أطرافها الورق النضر(٨٧)

فلا مل إنبات الورق الكف عبارة هذا البيت ا ميل إلا على سـبيل الـاز ؛ لأننا اوز للحقيقة إسناد ا ع للفظ، فا وصوف ا ع لا ينبت، واليـد لا تورق . وقد عمد الشاعر إ هذا التجاوز وهذا التوسع لأنه د ما سد إحساسه العميق بالوصول والقرب والانتعاش والارتواء الغامر خ أ من هذه العبـارة البديعـة والـاز الرائع .

وهكذا تتآزر الألفاظ والعبارات وما يتركب ويتألف أو يتوالـد منـها مـن علاقات وإ اءات وصور ومعا ازية، وا روف وما تشع به من انعكاسات وتتركه أجراسها وأنغامها ا تآلفة من ظلال، والأصوات وما مله من إيقاعات و وجـات . والاستعارات والتشبيهات والكنايات والإشارات والتلميحات وغ ها من طرق الـاز وأدوات البلاغة، وما تر ه هذه الطرق والأدوات من صور ذهنية و سده أو تقربه أو ترتبط به من أخيلة وهيئات .

هذه كلها تتآزر وتتضافر لتشكل البناء الداخلي للغة الشاعر . وترتقي با إ آفاق وأجواء وعوا قد يراها القارئ العادي بعيدة غريبة عن عا ه ا سوس أو ا نظور بالع الـردة، أو تبدو له غائمة غامضة الأسرار، عالية الأسوار، خفية ا قاصد . إلا أن القارئ ا اذق ا اهر الذواقة للشعر يبصرها بثاقب فكره ونافذ بص ته ورحب خياله، ويدرك ما فيها من عناصر الفن والإبداع وا مال، فيدهش ويتأثر با ويتفاعل معها . وبذا قق الشاعر هدفه إبراز ربته الثرية وإبداعه ا زدوج: إبداع الفكرة والرؤيا والصورة ا تخيلة، وإبداع الكلمة أو العبارة أو الصياغة الناطقـة بـذه الفكـرة أو الـسدة ذه الرؤيا أو الصورة . ويكون عندها قد أثرى الشعور وشحذ الإحسـاس

وأغ الفكر و ى اللغة ا أضاف إليها من عناصر جديدة مع ة ..

هذه حقائق لغة الشعر وغموضها ا رتبط بالـ ـاز وطرق ومظاهر الإبداع فيه وعاها وأدركها وحللها كما رأينا كث من نقادنا وشعراؤنا العرب القدامى، و يكـ ـن النقد ا ـديث على الرغم من اتساعه و ـوله وتبلور هذه ا ـقائق والقضايا والنظريات والأفكار ا تعلقة بها ليظهر أو يوحي بقصورهم إدراكها، وإن اختلف مـ ـدى هـ ـذا الإدراك واختلفت أبعاده بـ ا ـاضر وا ـاضي، واختلفت طبيعة ا عا ـة . ـصـ ـص أحد من أولئك النقاد العرب القدامى كتاباً أو فصلاً موسعاً كتاب للحديث عن لغة الشعر ويناقش قضية الغموض فيها، إلا أنه ـكننا القول بكل ثقة واطمئنان وموضوعية، أن عدداً من النقاد ا عاصرين ـن تعرضنا لذكر آرائهم، قد ـدثوا عنها وناقشوا الكث من جوانبها وكأنم قرأوا ما كتبه نقادنا العرب عنها . وإن كانوا الواقع الفعلـ ـي يقرأوها.

الهوامش والتعليقات

١ - أنظر على سبيل ا ثال ما نقله ضياء الـدين ابن الأث عن أ إسحاق الصابئ كتابه، ا ثل السائر أدب الكاتب والشاعر، قيق د.أ د ا و ود.بدوي طبانه، (القاهرة: دار نضة مصر للطبع والنشر، د. ت)، القسم الرابع، ص ٦ - ٧. أنظر كذلك د. عز الدين إ اعيل، الشعر العر ا عاصر: قضاياه وظواهره الفنية وا عنوية (ب وت: دار الثقافة، ١٩٦٦م، ص ١٩٠؛ و مد ا ادي الطرابلسي: « من مظاهر ا داثة الأدب: الغموض الشعر، فصول اللغة والأدب »، الد الرابع، العدد الرابع ـ يوليو / أغسطس / سبتم ١٩٨٤م ص ٣٢ ؛ ادونيس، علي أ د سعيد، الثابت وا تحول: ث الاتباع والابداع عند العرب، ١ - الأصول / ب وت، دار العودة، ١٩٨٠م، ط ٤، ص ١١٠.

٢ - أنظر لطفي عبد البديع دراما الاز، فصول اللغة والأدب، الد السادس، العدد الثا ـ يناير /ف اير / مارس ١٩٨٦م، ص ١٩٨٤م ص ١٠٥.

٣ - ا صدر السابق نفسه، ص ١٠٤. أنظر كذلك ما دث به عبد القاهر ا رجا عن علاقة الاز بالاستعارة وعن عمومية الاز، كتابه أسرار البلاغة، ت مد رشيد رضا (ب وت: دار ا عرفة، د. ت)، ص ص ٣٢٩ ٣٣٠ ـ ٣٣١، و ٣٤٦ ـ ٣٦٠. وما دث به كذلك عن علاقة الاز الاستعارة والكناية والتمثيل... كتابه الآخر دلائل الإعجاز: علم ا عا ، ت مد رشيد رضا (ب وت: دار ا عرفة، ١٤٠٢هـ ـ ١٩٨٢م)، ص ص ٥٢ ـ٦٢، ومواضع أخرى من الكتاب، أنظر أيضاً د. صبحي البستا ، الصورة الشعرية الكتابة الفنية: الأصول والفروع (ب وت: دار الفكر اللبنا ، ١٩٨٦)، ص ص١٦٧ وما بعدها، ا ديث عن الصلة ب الكناية والاز، و ١٩٠ الانتهاء إ توثيق الصلة ب الرمز والاستعارة والاز.

٤ -أنظر Alex Preminger Ed , Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics , Princeton university press , 1974 pp. 639

أنظر كذلك ما نقله علي شلش عن الشاعر والناقد الأمريكي (إدوين آرلنجتون روبنسون) من قوله: (أن الشعر غ قابل للتعريف... وذلك لأنه ـ كما يضيف ـ استجابة لعمليات ريب لا نهاية ا..). علي شلش، عا الشعر، سلسلة مكتبة الدراسات الأدبية رقم (٧٧). (القاهرة: دار

المعارف، ١٩٧٨م)، ص ١٦.

٥ - رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنوز، سلسلة المعرفة الأدبية ط١ (الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ١٩٨٨م)، ص ٩.

٦ - د. محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر (القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٤م)، ص ١٠٠، وص ١٠٢.

٧ - موريس بورا، تراث الرمزية ١٩٤٧، نقلاً عن د. عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، ط ٣ (القاهرة: دار الفكر العربي، ١٩٧٤م)، ص ٣٤٤..

٨ - Alex Preminger Ed , Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics , pp. 639-ff

٩ - عمرو بن بحر الجاحظ، كتاب الحيوان، تحقيق عبد السلام محمد هارون (القاهرة: مطبعة الحلبي، ١٩٤٨م ص ١٣٢.

١٠ - هذا ما يوحيه قول الجاحظ « وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء وفي صحة الطبع وجودة السبك ». أنظر كتاب الحيوان، ج٣، ص ١٣١ ـ ١٣٢. وهو قول لا يؤكد كما أظن على أهمية العناصر الشكلية في الشعر كما تصور البعض، وإنما على أهمية المضمون أيضاً، وذلك مما يمكن أن توحي به عبارة « كثرة الماء » التي قد تعني حيوية ما توحي به العناصر اللفظية وخصوبته واختراقه ووقع تأثيره في النفس.

١١ - الشيخ الرئيس أبو على بن سينا، الشفاء ـ المنطق (قسم الشعر)، تحقيق بدوي طبانة (القاهرة: ١٩٦٦م) ، ص ٢٤.

١٢ - أنظر ابن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، ط ٤ (بيروت: دار الجيل، ١٩٧٢)، ص ١٢٨.

١٣- أنظر: Readings in Russian Poetics Formalist and Structuralistviews. Edited by Ladislav Matejka and Krystyna Pomorska. The University of Michigan 1978.

١٤ - المصدر السابق، ص ١٢٢.

١٥ - أنظر إبراهيم رما : « الشعر ـ الغموض ـ ا داثة: دراسة ا فهوم، لة فصول، اللد السابع، العدد الثالث والرابع، ابريل ـ سبتم ، ١٩٨٧م، ص ص ٨٣ ـ ٨٤.

١٦ - أنظر ابن منظور، لسان العرب، فيق عبد ا علي الكب وآخرين (القاهرة: دار ا عارف، د. ت) ج٣، ص ٢٢٧٤ مادة (شعر) ؛ السيد مد مرتضى ا سي الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، فيق د. حس نصار، سلسلة التراث العر (الكويت: وزارة الإرشاد والأنباء، ١٣٦٩هـ ـ ١٩٦٩م)، ج١٢، ص ص ١٧٧-١٧٨. مادة (شعر).

١٧ - أدونيس، صدمة ا داثة (ب وت: دار العودة، ١٩٧٨م)، ص ٢٩٤.

١٨ - جان بول سارتر، ما هو الأدب ؟، تر ة جورج طرابيشي (ب وت: ا كتب التجاري للطباعة والتوزيع، ١٩٦١م)، ص ص٥٣ ـ ٥٤.

١٩ - د. أ د درويش: « مفهوم اللغة العليا النقد الأد »، اللة العربية للثقافة، تونس ا نظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، س١٦ ع ٣٢ ذو القعدة ١٤١٧هـ ـ مارس (آذار) ١٩٩٧م، ص٧١.

٢٠ - عز الدين إ اعيل، الشعر العر ا عاصر: قضاياه وظواهره الفنية وا عنوية، ط٢(ب وت: دار الثقافة، ١٩٧٢م)، ص ١٧٤.

٢١ - د. إبراهيم أنيس، من أسرار اللغة، ط ٦ (القاهرة: مكتبة الأ لو ا صرية، ١٩٧٨)، ص ص ٣٣٩ ـ ٣٤٠.

٢٢ - أنظر د. أ د مد ا عتوق، ا صيلة اللغوية: أ يتها ـ مصادرها ـ وسائل تنميتها، عا ا عرفة عدد (٢١٢)، ربيع الأول ١٤١٧هـ ـ اغسطس /آب ١٩٩٦م، الفصل الثا ، ص ١٣١.

٢٣ - أنظر فاطمة الطبال بركة، النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسون: دراسة ونصوص (ب وت: ا ؤسسة ا امعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٤١٣هـ ـ ١٩٩٣م)، ص ٥٨.

٢٤ - أنظر د. مد فتوح أ د، الرمز والرمزية الشعر ا عاصر، ص ١٢٠.

٢٥ - عبد القاهر ا رجا ، أسرار البلاغة، ص ٣٠٤.

٢٦ - عبد القاهر ا رجا ، أسرار البلاغة، ص٣٤٢. أنظر كذلك كتابه الآخر دلائل الإعجاز، ص٢٨٠

٢٧ -عبد القاهر ا رجا ، أسرار البلاغة، ص ٢٣٢.

٢٨ - بدر الدين مد بن عبد ا الزركشي، اا هان علوم القرآن، قيق مد أبو الفضل إبراهيم (ب وت: دار ا يل، ١٤٠٨ هـ ـ ١٩٨٨م)، ج ٢، ص ٢٩٨.

٢٩ - ضياء الدين ابن الأث ، ا ثل السائر أدب الكاتب والشاعر (القاهرة: دار نهضة مصر، د. ت) ج١ ص ص ٨٨ـ٨٩ و ص ص ٨٤ - ٨٥ ؛ بن زة بن علي العلوي اليم ، كتاب الطراز ا تضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجـاز (ب وت: دار الكتب العلمية، ١٤٠٢هـ/١٩٨٢م)، ج١، ص ٤٣ -٤٤، ١٩٧.

٣٠ - أنظر جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر ة مد الو و مد العمري (الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ص ص ٤٧ ـ ٥٤ ؛ نزار التجدتيي: « نظرية الإنزياح عند جان كوهن »، لة دراسات سال، ع١، خريف ١٩٨٧م ص ص ٦٩ - ٧١ ؛ عبد ا صولة: « فكرة العدول البحوث الأسلوبية ا عاصرة »، لة دراسات سال، ع١، خريف ١٩٨٧م.

٣١ - أنظر توفيق الزيدي، أثر اللسانيات النقد العر ا ديث (تونس: الدار العربية للكتاب، ١٩٨٤م)، ص ص ٨٧ ـ ٨٨ ؛ أنظر كذلك د. عبد السلام ا سدي، الأسلوبية والأسلوب، ط٣ (تونس: الدار العربية للكتاب، د. ت)، ص ص ١٦٤ ـ ١٦٥.

٣٢ - اتفق البلاغيون العرب على اعتبار الكناية نوعاً من أنواع الـاز وطريقاً من طرقه، و يشذ عن ذلك سوى نفر قليل منهم. أنظر د. أ ـد مطلوب، فنون بلاغية: البيان ـ البديع (الكويت: دار البحوث العلمية، ١٩٧٥م)، ص ١٧٠.

٣٣ - ابن رشيق القـ وا ، العمدة، ج١، ص ٢٦٦.. أنظر كذلك ما أشرنا إليه من ا صادر ا ؤكدة ا ذكرناه من وثاقة ارتباط كث من طرق البلاغة با ـاز هامش رقم (٣).

٣٤ - ابن رشيق القـ وا ، العمدة، ص٢٦٦.

٣٥ - عبد ا بن مسلم ابن قتيبه، كتاب تأويل مشكل القرآن، قيق السيد أ ـد صقر (القاهرة: دار إحياء الكتب العربية، ١٣٧٣ ـ ١٩٥٤م)، ص ١٦٥.

٣٦ - أبو هلال العسكري، الصناعت : الكتابة والشعر، قيق مفيد قميحة (ب وت: دار الكتب العلمية، ١٤٠١هـ /١٩٨١م)، ص ٢٩٥.

٣٧ -لقد ـدث عدد من النقاد العرب الذين أشرنا إليهم وغ هم عن تداخل الكناية كث من حالاتا وصيغها مع الـاز وارتباطها به وإمكانيات إدراجها كأحد أنواعه وطرقه و كن الرجوع إليهم فيما

أشرنا إليه من مؤلفاتم. كما دث عدد من نقادنا وكتابنا ا عاصرين أيضاً. أنظر د. مد مفتاح، ليل ا طاب الشعري: (استراتيجية التناص)، ط ٢ (الدار البيضاء: ا ركز الثقا العر ، ١٩٨٦م)، ص ص ١١٤ ـ ١١٥ ؛ صبحي البستا ، الصورة الشعرية الكتابة الفنية، ص ص ١٦٥ ـ ١٦٩.

٣٨ - العلوي، كتاب الطراز، ج١، ص ٤٣ -٤٤، ١٩٧ ج٢ ص٨.

٣٩ - ابن الأث ، ا ثل السائر، ج١، ص ٨٨.

٤٠- عبد القاهر ا رجا ، دلائل الإعجاز، ص ٥٥.

٤١ - عبد القاهر ا رجا ، أسرار البلاغة، ص ٢٣٢.

٤٢ -أنظر: Morier Henri، نقلاً عن د. صبحي البستا ، الصورة الشعرية الكتابة الفنية - الأصول والفروع (ب وت: دار الفكر اللبنا ، ١٩٨٦م)، ص ١٥٦..

٤٣ - عبد القاهر ا رجا ، دلائل الاعجاز، ص ص ٢٢٨ - ٢٢٩.

٤٤ - لطفي عبد البديع: « دراما ا ااز » ، ا صدر السابق نفسه، ص ١٠٥.

٤٥ - أنظر: د. بشرى موسى صا ، الصورة الشعرية النقد العر ا ديث (ب وت: ا ركز الثقا العر ، ١٩٩٤م)، ص٥٢ ؛ عز الدين ا اعيل، الشعر العر ا عاصر، ص ١٩١

٤٦ - لطفي عبد البديع: « دراما ا ااز » ، ا صدر السابق نفسه، ص ١٠٥.

٤٧ - أنظر حسن ناظم، مفاهيم الشعرية: دراسة مقارنة الأصول وا فاهيم (ب وت: ا ركز الثقا العر ، ١٩٩٤م)، ص ١١٧.

٤٨ - عبد القاهر ا رجا ، دلائل الإعجاز، ص ٢٢٩

٤٩ - العلوي، الطراز، ج٢، ص ٣٢٣.

٥٠ - ابن الاث ، ا ثل السائر، ج١، ص ٨٩.. نقل العلوي هذا النص كتابه السابق الذكر. أنظر الطراز، ج٢، ص ٣٢٤.

٥١ - ابن أ ا ديد، الفلك الدائر على ا ثل السائر، قيق د. أ د ا و ، و د.بدوي طبانة، ضمن ا زء الرابع من كتاب ا ثل السائر لضياء الـدين ابن الأث الذي سبق، أنظر ج٤، ص ٣٠٥.

٥٢ - أنظر جار ا مود بن عمر الز شري، أساس البلاغة، قيق عبد الرحيم مود (القاهرة،

إحياء المعاجم العربية، ١٣٧٢هـ- ١٩٥٣م)، ص ص ١٥ -١٦.

٥٣ - ابن رشيق، العمدة، ص ٢٦٦.

٥٤ - أنظر د. مصطفى السعد ، العدول أسلوب تراثي نقد الشعر (الإسكندرية: منشأة المعارف، د.ت)، ص ٢٩.

٥٥ - أنظر شرح ديوان المتنبي ، عبد الرحمن البرقوقي (بيروت: دار الكتاب العربي ، د. ت)، ج٢، ص ٩٧.

٥٦ - الديوان نفسه، ج٢، ص٢٢٧ ـ ٢٢٨.

٥٧ - انظر الدكتور خليل حاوي، المجموعة الشعرية الكاملة، أو ديوان نهر الرماد (بيروت: دار العودة، ١٩٧٢)، ص ١٥ وما بعدها.

٥٨ - عبد الوهاب البياتي ، الديوان، ط ٤ (بيروت: دار العودة، ١٩٩٠م)، المجلد الثاني ، ص ١٢٢

٥٩ - أنظر جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص ١٩٧.

٦٠ - صلاح عبد الصبور: « أغاني العيون »، ديوان صلاح عبد الصبور، المجموعة الكاملة (بيروت: دار العودة، ط ١، ١٩٧٢م)، ص ٢٣٨.

٦١ - ادونيس، علي أحمد سعيد، الثابت والمتحول: بحث الاتباع والابداع عند العرب، ١ - الأصول / بيروت، دار العودة، ١٩٨٠م، ط ٤، ص ١١٠.

٦٢ - الشريف المرتضى علي بن الحسين ، غرر الفوائد ودرر القلائد: (امالي المرتضى)، تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم (القاهرة: دار احياء الكتب العربية، ١٣٧٣هـ / ١٩٥٤م) ج٢، ص٩٥.

٦٣ - الجرجاني ، أسرار البلاغة، ص ١١٨.

٦٤ - ابن الأثير ، المثل السائر، ج٤، ص٧.ولقد تبنى يحيى بن حمزة العلوي هذا المذهب وبرره فصرح بأن « المعنى المقصود إذا ورد في الكلام مبهما يفيده بلاغة ويكسبه إعجابا وفخامة، ذلك لأنه إذا قرع السمع على جهة الإبهام فإن السامع له يذهب في إبهامه كل مذهب ». أنظر كتاب الطراز، ج٢، ص٧٨.

٦٥ - أنظر أبو هلال العسكري، الصناعتين (الاستانة، ١٣٢٠هـ)، ص ٤٧. أعثر على هذا النص

الطبعة ا وجودة لدي فنقلتها عن عمران خض يد الكبيس، لغة الشعر العراقي ا عاصر (الكويت: وكالة ا طبوعات ١٩٨٢م)، ص ٢٤٩.

٦٦ - أنظر علي شلش، عا الشعر (القاهرة: دار ا عارف، ١٩٨٠م)، ص ص ٦٨ -.

٦٧ - عبد القاهر ا رجا ، أسرار البلاغة، ص ١٢٢.

٦٨ - عبد القاهر ا رجا ، أسرار البلاغة، ص ١٢٠.

٦٩ - William Empson , Seven Types of Ambiguity ,3rd ed , London 1968

٧٠ – أنظر:

Charles Duffy and Henry Pettit,A Dictionary of Literary Terms University of Denver Press , 1951) ;I. A. Richards , The Philosophy of Rhetoric ، London, 1936.

٧١ - أ د بن فارس، معجم مقاييس اللغة (ب وت: دار الفكر، د ت)، ج٤، ٣٩٦، مادة (غمض).

٧٢ - ابن منظور، لسان العرب،، ج٥، ص ٣٢٩٩، مادة (غمض) .

٧٣ - ا صدر السابق، ج ١، ص ٣٧٨، مادة (بم).

٧٤ - ا صدر السابق، ج ٥، ص ٣٩٨٧، مادة (لبس).

٧٥ - عبد القاهر ا رجا ، أسرار البلاغة، ص ١٢٠.

٧٦ - ا صدر السابق، ص ص ١٢٥ ـ ١٢٦.

٧٧ - أنظر ابن فورجة، شرح مشكلات ديوان شعر أ الطيب ا تن ، طوط، نقلا عن: إحسان عباس، تاريخ النقد الأد عند العرب، ط١(ب وت:دار الأمانة ١٣٩١هـ /١٩٧١م)، ص٣٩٣.

٧٨ - أنظر ابن أ ا ديد، الفلك الدائر على ا ثل السائر، ضمن كتاب ا ثل السائر لابن الأث ، ج ٤ ص ٣٠٥.

٧٩ - بن زة العلوي، كتاب الطراز، ج٢، ص ٧٨.

٨٠ - العلوي، الطراز، ج ٢، ص ص ٩٠ و ص ٢٢٤ ـ ٢٢٥.

٨١- العلوي، الطراز، ج٢، ص ص ٢٣ ـ ٢٢٤..

٨٢ - أنظر أدونيس، علي أ د سعيد، ديوان الشعر العر ، ط٢ (ب وت: دار الفكر، ١٤٠٦هـ /١٩٨٦م)، ج٢ ص ١١.

٨٣ - قدامة بن جعفر، نقد النثر (ب وت: دار الكتب العلمية، ١٤٠٢هـ /١٩٨٢م)، ص ٩٠ ؛ قدامة بن جعفر، نقد الشعر، قيق مد عبد ا نعم خفاجي (ب وت: دار الكتب العلمية، د.ت)

ص ٩١ .

٨٤- ابن رشيق الق وا . العمدة، ج٢، ص٥٣ - ٥٥. ويقول مد بن عمران ا رزبا (أن ا بالغة عند أهل العلم أحسن من الاقتصار على الأمر الوسط)، أنظر ا وشح: مآخذ العلماء على الشعراء عدة أنواع من صناعة الشعر، فيق علي مد البجاوي (القاهرة: دار الفكر العر ، ١٣٨٥ه ـ ١٩٦٥م)، ص ١٩٧.

٨٥ - ابن رشيق الق وا . العمدة، ج٢، ص ٥٥.

٨٦ - حازم القرطاج ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، فيق مد ا بيب ابن ا وجه (ب وت، دار الغرب الإسلامي ١٩٨١م)، ص ص ٧١ -٧٢.

Poetry and Ambiguity and the Language of (trope)"figure of speech"

Dr.Ahmad M. Al-Matouq

Abstract

Ambiguity is a positive feature essential in superior and genuine poetry, because poetic language is in essence based on (trope) and metaphor. Whereas these figures of speech are essential part of rhetoric and art of structure. On the other hand , the language of these figures of speech and figurative expressions in general , is by its nature a language that goes beyond common language structures to uncommon structures and a language that differs from conventional rational. Therefore, it is necessary that it be ambiguous, and that this ambiguity signifies talent and creativity.

This study aims to prove the relationship between Poetry and Ambiguity as a positive and creative feature by analyzing the Nature of the language of poetry in relation to the (trope) and figurative expressions used in Arabic poetry. This will help to reconsider many Arabic poetry compositions that are underestimated in their creativity value under the claim that they are ambiguous. Consequently, this will open the way for more interaction with genuine poetry experiences and increase the benefit from its aesthetical, intellectual and creative elements ..

For a complete version of the paper in Arabic see pp . 963 – 1016

***